فاتحة

وقالوا: كان الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر، وشدة العارضة، وحماية العشيرة، وتهيبهم عند شاعر غيرهم من القبائل، فلا يقدم عليهم خوفا من شاعرهم على نفسه وقبيلته فلما تكسبوا به وجعلوه طعمة وتولوا به الأعراض وتناولوها صارت الخطابة فوقه، وعلى هذا المنهاج كانوا حتى فشت فيهم الضراعة، وتطعموا أموال الناس، وجشعوا فخشعوا، واطمأنت بهم دار الذلة، إلا من وقر نفسه وقارها، وعرف لها مقدارها، حتى قبض نقي العرض مصون الوجه، ما لم يكن به اضطرار تحل به الميتة فأما من وجد البلغة والكفاف فلا وجه لسؤاله بالشعر.

العمدة ـ ابن رشيق القيرواني
الجزء الأول

دراسة

"في نقد النّص الشعري
إشكاليّة نظريّة المنهج"

بقلم: عثمان بن طالب

أزمة الثقافة العربية هي جزء من تأزم واقعنا بموروثه وتراكماته . هذا الواقع الفكري يعيشه النقد العربي في تونس منذ نشأة الأدب الحديث في بلادنا . التضخم الخطابي ، ضبابية المفاهيم وتردد المناهج بين التيارات النظرية المتناقضة ، تلك بعض سماته الحاضرة رغم أنه يحمل في منطق أزمته بذور التجاوز والانطلاق الى آفاق المعرفة العلمية .

المثقف العربي عامة ، وهو المنتج والمستهلك لانتاجه الفكري ورموز ابداعاته ، يعيش بدرجة أو بأخرى انفصاما عضويا ، بين مكبلات واقعه وطاقة الدفع والتفجير الكامنة في وجوده التاريخي .

كانت المفارقات الكبرى : محافظ يتحدث عن التغيير بالعقلية السائدة ، وهو لم يحل بعد اشكالية ارتباطاته بالبنية الثقافية القديمة .... مما لم يطمح الى الثورة بصيغ وحساسية موروثة تكبلها في العمق رواسب الماضي والسلفية التي تقمعه بقدسية قيم لا يجوز قانونا وعرفا تجاوزها باسم الهوية والتراث .... يهذي بالحرية وهو صوت يبشر أو يكرر أو يبرّر انتسابه للاجهزة الثقافية والفكرية التي أنتجته وهي السند الايديولوجي للقوى المسيطرة في مجتمعه ....

هذا التناقض التذبذب الجمود المريح هو ظاهرة عامة في ثقافتنا وبالاخص في ثقافتنا الادبية السائدة .

هذه الملاحظة العامة ، وأنا لا أهوى الجلد الذاتي ، تطرح علينا عدة اشكالات لابد من طرحها حتى يؤسس الانسان العربي لمستقبله بنية ثقافية جديدة ... عليه أن يختار بين الارتداد والامتداد ... بين التحجّر والتجذّر ... بين الرؤية الحاضرة والرؤيا المستقبلية .... بين الفكر الاسطوري وهو عجين ثقافتنا الدينية والفكر العلمي المضني لانه خلق وبناء ....

مشروع التغيير وطاقة الفعل في حركيته تتوقف كذلك على مراجعة أجهزتنا المفهومية وأنماط معرفتنا ، على نقد الفكر العربي بكل جذوره وفروعه وروافده ....

النقد الادبي العربي هو جزء من الفكر العربي ، أي من الثقافة العربية ...... من هذا الباب أطرح مسألة النقد .... أي نقد هذه الحلقة من الثقافة العربية في تونس ، انطلاقا من ممارسة مخصوصة هي نقد النص الشعري .

الكثير منا يتحمس لأدونيس وهو يدعونا الى التمرّد على الذهنية التقليدية في ابداعنا الشعري ونقدنا ، والتي

تتصف بالنموذجية والثبات والشكلية والتجزئية والغنائية الفردية والتكرار . . . . . ونحن نقر فعلا أنه « ليس في تاريخ النقد العربي ناقد واحد وجه الشعر أو أثر فيه تأثيرا حاسما رغم ان الشعر هو «مركز استقطاب لمشكلات الكيانية ، يعانيها الشاعر في حضارته وأمته وفي نفسه هو بالذات » . . . . . الكثير منا يحلم كذلك بقطيعة ابستملوجية تقفز بنا خارج المفهومات السائدة في الشعر والنقد حتى نكتشف أفقنا الحضاري بلغة جديدة لا تتمترس وراء بريق الالفاظ وزخارفها ومنطق الترابط والانسجام الشكلي . . . . لغة تصبح شعرا كيفية وجود وشعور وحركة ونقدا طريقة معرفة وتأسيس . . .

نتحمس ونطمح وهذا هو طريقنا . . . . ولكن المطلوب هو توضيح المفاهيم وتراكم العمل الميداني في اطار مشروع معرفي وعقلية تاريخية جديدة . يجب أن نحدد أولا مفهوم النقد كمصطلح علمي مضبوط .

النقد هو ممارسة علمية معرفية تخضع لشروط وتحدد بمراحل .

شروطها هي الموضوعية وتوفر الأرضية الفكرية . أما المراحل فهي أمر جوهري لا يجوز تجاهله أو الخلط فيه .

هذه المراحل هي ثلاث :

أولا : المرحلة الاختبارية : أي مرحلة القراءة الاستكشافية . لابد هنا من منهجية علمية تنطلق من فرضيات محددة فتحلّل وتقارن وتنمّط القراءة.هي مصطلح مضبوط في نظرية النقد يتحدّد بمحورين اثنين : أوّلا موضوع البحث وثانيا منهجيته وفرضياته ومصطلحاته . الهدف من هذه المرحلة هو الكشف عن مكونات ومنطق النموذج الابداعي باعادة بناء الهيكلية الداخلية للنص ، والربط بين مختلف خصائصه الجمالية . وتهدف كذلك الى تحديد علاقة هذا النموذج الابداعي بعملية الكتابة بوصفها اختيارا فكريا حضاريا يتعامل مع مؤثراته الخارجية .

من الطبيعي أن تنزع العلامات الشعرية الى الاستقلالية عن مجالها المرجعي ، بوصفها تؤسس بذاتها أنساقا تعبيرية تخضع لمعايير ومواصفات الجمالية الشعرية . . . . لكن فخ هذه الجمالية الشكلية يكمن في أن مادتها الأولية هي حقول معجمية دلالية يتسلل من خلالها عالم المضامين والتصورات .

لا تكون القراءة علمية الا اذا وعت ، في تحديد فرضياتها ، طبيعة النص التركيبية « فاعتبرته ظاهرة تعبّر عن قوانين معينة ، فيكون تفسير الظاهرة (والنص هو ظاهرة بمعنى أنه حدث ابداعي معين) هو الكشف عن موقعها في نظام وجودها والسؤال في مصادر هذا الوجود وتوجهاته .

ثانيا : التشكل النظري : ولادة النظرية النقدية نتيجة للتراكم المعرفي الضروري الناتج عن معطيات القراءة . النظرية تجمع شتات المعطيات الوصفية في جهاز متكامل فتكون قاعدة للفهم والتأويل . لا يمكن أن نبني نظرية نقدية على فراغ . القراءة تفترض وجود النصوص الشعرية الجيدة . . . . . والنظرية تفترض تراكم القراءات الميدانية لهذه النصوص .

ثالثا : المدرسة النقدية أو التّمدرس : المدرسة تتأسس كاتجاه قوي عندما تصبح النظرية اطارا معياريا يحدّد المواصفات ويصنف التجارب انطلاقا من تيارات فكرية معينة .

القراءة النقدية تستكشف وتحلل . النظرية النقدية تفسر وتجذر المدرسة النقدية وتقنّن وتؤسس التيارات الادبية .

اختبار الفرضية يقود الى النظرية . وصمود النظرية يؤسس المدرسة . عند ذلك يصبح النقد دافعا لحركة الابداع ومشجعا على تطورها كما وكيفا . الشعر يفرز النظرية النقدية والنقد يتقدم بالادب لأنه يوفر له اتجاهات وأساليب جديدة للخلق . المصطلحات والمفاهيم النقدية (سواء كانت وصفية أو تحليلية) لا تكتسب شموليتها وشرعيتها العلمية الا في اطار تصور نظري متكامل يجمع

شتات التجارب الميدانية فيتحكم في أسباب وقوانين وظروف وجودها ، ويحدد لها موقعا معينا في الخريطة الابستملوجية لوضع معرفتنا وثقافتنا الراهنة. استراتيجية الحركة النقدية تهدف بالاساس الى توفير المادة النظرية والاطار الضروري لطرح اشكاليات الكتابة .

لا وجود لنقد حقيقي لا يربط بين هذه المراحل الثلاث .

أردت أن أنطلق من هذا الاطار العام لأقول أن غياب النظرية النقدية البديلة في ثقافتنا الادبية ، وخاصة في الشعر ، يعود لسببين أساسيين :

ـ **السبب الأول** :

هيمنة الذهنية التقليدية القديمة في قيمنا الادبية . فالنقد القديم يستمر في ثقافتنا رغم محاولات التمرد والتجديد . هذا الواقع تكرسه أجهزة « الانتاج الثقافي » الرسمية التي تقوم بدور المحافظة والدعاية والرقابة .

ـ **السبب الثاني** :

« طغيان » أنماط من النقد المدرسي ، تحتضنه أعمدة الصحف والمجلات المختصة وكذلك مدارج الجامعة وبعض الفضاءات الثقافية التي ترعاها المؤسسة الثقافية الرسمية خاصة في العاصمة . هذا النقد هو وصفي تجريبي بالاساس ، لا يتجاوز القراءة الى النظرية وان تجاوزها ، فهو يتمدرس باتجاهات فكرية مستوردة باسم الحداثة والعصرانية . هذه الانماط تتردد بين معيارية تراثية ومرجعها النموذجية في قيمنا الابداعية القديمة ، ومعياريه دخيلة على قيمنا الجمالية العربية ومرجعها النظريات المسقطة اسقاطا على أدبنا الشعري .

هذا النقد ، وجزء كبير منه هو نقد جامعي ، يستعمل عادة أدوات التحليل العلمي لتقييم تجاربنا الشعرية مكتفيا بالوصف الشكلي أو التذوق الانطباعي أو التنميط المضموني والبلاغي . مهمة النقد الجامعي تتجاوز هذا بكثير ، فهو مطالب ، ثقافيا وعلميا ، بأن يوجه هذا الابداع ويؤثر فيه تأثيرا حاسما انطلاقا من اختيارات فكرية ونظرية تنبع من دور النخبة في البحث عن طرق التجاوز والتغيير ورفض الجمود والرداءة والتكرار .

غياب هذه الوظيفة يعني غياب النظرية النقدية البديلة ، لأن جدلية التجاوز في التشكل العلمي للممارسة النقدية تتمثل بالأساس في كيفية الربط بين منهجية القراءة وفرضيات النظرية . القراءة النقدية تتجاوز انطباعية التلقي الى اعادة بناء سينوغرافية الكتابة . . . والنظرية النقدية تخضع هذه الكتابة الى قيم مرجعية ، ليست بالضرورة شكلية ، بل حضارية تنبع من مقومات الوعي الجماعي الى التقدم .

اذا اكتفى الناقد بدور الشرطي وهو يطبق قانون الاشكال والمعاني المسبقة . . . ليس هناك نقد . . . بل تجميد للخلق . . . . واذا اكتفى بوصف أساليب الكتابة . وتنميطها . . . فليس هناك نقد . . . بل تعليق أدبي وريبرتاج يعطي صورة باهتة عن الأصل . . .

لغة الشعر :

للحكم على المناهج والنظريات النقدية التي نسلطها على النص الشعري ، لا بد أن ننطلق من تحديد دقيق لبنية الكتابة الشعرية ومواصفاتها كلغة خاصة .

الوحدة الشعرية كعلامة دالة :

النص الشعري قبل كل شيء لغة حسية تصويرية لشبكة من الدوال اذ تنطبق عليه مقولة اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول . هذه الاعتباطية الداخلية تفشل كل محاولة لجعله خطابا مفهوميا . فعدم التطابق بين الصورة والمفهوم يمثل نوعا من القطيعة المبدئية بين الشعر والخطاب المفهومي المباشر ، سواء كان فلسفيا أو سياسيا أو ايديولوجيا . . . تماما مثل القطيعة التي يقرها النقد العربي الحديث بين الوزن الشكلي والايقاع الداخلي ،

بين التنمذج للقوالب القديمة والقيم الشكلية الموروثة وتثوير الاشكال بالبحث في معادلة جديدة بين الشكل والمضمون بين الزخرف اللفظي والصنعة من ناحية والخلق بالكلمة خارج السلاسل التي تكبّل حرية الشاعر وتجعل منه منتجا للقيم المطلوبة . . . . .

هذه التحديدات ضرورية في منهجية النقد لانها تمثل الاطار الموضوعي العلمي لمادة البحث نفسها . بدونها نخلط بين الشعر وغيره من الكلام . وبدونها ينزلق الخطاب النقدي في الانطباعية والكلام العام الذي يعجز عن بناء الجهاز المفهومي للنظرية النقدية .

لغة الشعر تستعمل إذن لغة التواصل ، لا كمجموعة دوال لمضامين تعكسها اللغة ، بل هي تستعملها ، بدوالها ومدلولاتها ، كعلامات متداخلة تنزف منها تصورات الشاعر وأسلوب تفاعله مع معطيات واقعه . المدلولات اللغوية ، كمفاهيم ، تتحول في الكتابة الشعرية الى دوال الدّال الشعري هو وحدة الدال والمدلول اللغوي . هذه اللغة هي إذن لغة من درجة ثانية لأنها بالأساس لغة حسية إيحائية . الأساليب الايحائية تضعف الشحنة المفهومية التي تؤسس لغة التواصل ، وقنوات الدلالة المميزة لخاصية الاشتراك الدلالي تفرز في فضاء الكتابة حقولا دلالية متشابكة تتجاوز مبدأ المواضعة اللغوية وتجسم حرية الشاعر في خلق أساليب جديدة ومبدعة لتكريسه .

فباضعاف العلاقة التعاقدية بين الدال والمدلول والمرجع ، يكتسب النص الشعري استقلالية الهيكلية ازاء البنية الفكرية الثقافية التي تمثل النظام والانسجام لسلطة المفاهيم ، أي لمفاهيم السلطة مهما كانت مصادرها . . . ولكن هذه الاستقلالية ، وهي عنصر الفرادة والدهشة والفعل في وجدان المتلقي ، لا تعني البتة أن ولادة النص كحدث ابداعي فني تبقى خارج حدود المعرفة العلمية . دور النقد يتمثل في رسم ضوابط هذه المعرفة لفهم التجربة الشعرية كظاهرة اجتماعية تاريخية . دور النقد لا يتمثل في الحكم بقدر ما يتمثل في الفهم . الفهم هو مساهمة في بناء المعرفة بينما يبقى الحكم ممارسة قمعية باسم المرجعية النموذجية المكرسة للقيم المهيمنة .

عندما يقف الناقد على هذه المواضعة الجديدة في الكتابة ويتلمس عناصر الرؤيا والحركة في نظام مدلولاتها وتشكل أنساقها ، عندها يخضعها لمواصفات الجمالية العامة النابعة من القيم المتجددة ، فلا يكون الشعر تكرارا واجترارا بل قيمة مضافة وعنصرا في ولادة الوعي بحتمية التجاوز ، ويخضعها لخصوصية المصادر المعطيات التاريخية والاجتماعية لخريطتنا الابستمولوجية فلا يكون الشعر غربة عن الموطن وانفصالا عن الذاكرة الجماعية . . . ويخضعها كذلك للابعاد الانسانية التي هي أفق كل شعر يبقى ويخترق الحدود الاقليمية . . . .

في هذه المواضعة الجديدة التي لا تخضع لنواميس جامدة وجاهزة ويتحرك فيها الشاعر بكل حرية ، تتأسس لغة الشعر على مبدا قار رغم تعدد الاشكال وتنوع آليات التعبير والبلاغة . . . كل وحدة شعرية هي وحدة لسانية تترشح لتقبل مدلول جديد منزاح عن المدلول المتداول اصطلاحا ، سواء كان لفظا أو تركيبا أو بنية دلالية .

مبادىء التحليل النقدي :

هناك ثلاثة مبادىء أساسية يفترض اعتمادها لتحديد درجة الكثافة وطاقة الفعل في النص الشعري ، وهي نفس المبادىء التي تمكننا من تحديد الفرق بين الخطاب المفهومي الذي ينفي الاشتراك الدلالي ، والخطاب التصويري الذي يميز اللغة الشعرية .

أولا : التكرار والترداد لنفس العناصر الدلالية الدنيا يخلق في هيكل النص مجالات وحقولا دلالية . عنصران معجميان اثنان لهما نفس المهمة الدلالية الدنيا يكونان سياقا أدنى يتشكل انطلاقا منه الحقل الدلالي . هذه المجالات تخترق القصيد وتؤسس وحدته العضوية .

التقاطع والتداخل الدلالي يشكل بناء تصويريا مميزا للقصيد ولرؤيا الشاعر . النقد القديم ، ونحن لم نتجاوزه بعد ، يجزىء القصيدة ويقطعها بمنطق الوزن والنظام ، لأنه لا يرى حركتها الداخلية ووحدتها العضوية التي هي ليست فقط ايقاعا خاصا بتنفس الشاعر ومعاناته للكلمة ، بل هي كذلك خيوط دلالية تنسج شبكة هواجسه وتدفق الحياة في تجاعيد الحرف وتضاريس الكلمة .... التجاوز لم يأت من الناقد العربي ، بل من الشاعر العربي لأن الشاعر تحرر من الوظيفة وتحدى ، كأبي تمام وبشار وغيرهم من شعراء أواسط القرن الثامن ، تهمة الخروج عن المألوف وتبنى مهمة التأسيس .....

ثانيا :

الوحدات الشعرية التي تنتمي لأكثر من حقل واحد هي وحدات مشتركة الدلالة . هذه الخاصية تنتفي في الخطاب المفهومي وفي النثر عامة . وهي ميزة الكثافة الشعرية وعنصر الغموض في النص . في الخطاب المفهومي ، حتى وان تزين بالاشكال الشعرية ، تنتمي الوحدات المعجمية الى حقل واحد ، أي الى سياق محلي واحد . وذلك شرط من شروط التواصل والكتابة النظرية نظرا لضرورة وضوح العلاقة بين المدلول المفهوم والمرجع السياقي . من هذا الباب نشأ الجدل في ساحتنا الأدبية بين حراس مملكة الشعر الصافي ودعاة الواقعية . وهو في نظري معركة هامشية تلهينا عن مهمة التقويم الحقيقي والنقد العلمي . فخصوم الهمامي ، على سبيل المثال ، لا يقيمون شعره بقدر ما يناصبون العداء لمواقفه الايديولوجية فهم لا يقرؤون هذا الشعر ، وان قرأوه فقد حكموا مسبقا دون النظر فيه كحدث ابداعي له ما يميزه . أما أنصار الهمامي ، فغالبا ما يناصرون مواقفه الفكرية معتقدين انهم يدافعون عن شعره . في الحالتين ، تتغلب الدوافع المذهبية أو الشخصية على مشروع القراءة النقدية العلمية .

ثالثا :

في النص الشعري ، التجانس بين الحقول الدلالية ليس القاعدة . القاعدة هو عدم التجانس بين هذه المجالات . حيرتنا أو اندهاشنا أمام ما يسمى عادة بغموض الشعر ، وهو سمة الاشتراك الدلالي ، يفسر بأن نظام الدوال الشعري يرشح في نفس الوقت مجالات ايحائية مختلفة تكون جاهزة للتأويل والتفسير . المتلقي يمر من مجال دلالي الى مجال آخر عبر قنوات المجاز فتصبح دلالات القراءة دوال بدورها على مستوى أرقى في الترميز والتصوير .... لأن القراءة تصبح بدورها كتابة في ذات المتلقي وفعلا في تصوراته ومشاركة للحظة الخلق .

في نقد النّقد

انطلاقا من التحديد الداخلي للكتابة الشعرية ، يمكن ان نسلط بعض الضوء على المحاولات النقدية بتونس . ولا تهمني نتائج هذه المحاولات بقدر ما تهمني خلفياتها النظرية وفرضياتها المنهجية . هذه المحاولات تصب في ثلاثة اتجاهات .

* الاتجاه الأول هو اتجاه تقليدي بمعنى أنه يخضع كل تجربة الى معيارية نموذج الشعر القديم وذهنية البنية الثقافية السائدة .

* الاتجاه الثاني هو اتجاه شكلاني يتزعم ويزعم التجديد في نظرية الكتابة الشعرية والقراءة النقدية ولكن فرضياته تنفي خصوصية النص الشعري وتفشل في دفع الشعر الجديد الى مجال التجاوز الحقيقي . نحن نعرف ما آلت اليه تجربة الطليعة وما بين العمودي والحر في أواخر الستينات ومطلع السبعينات . ولكن بعض النقاد ، خاصة من الشبان الجامعيين ، لم يستخلصوا بعد فشل المنحى الشكلاني في النقد وهم يحاولون الباسه ثوبا عربيا جديدا بتطعيمه بخليط من البارتية والكريستفية والادورنية .

* الاتجاه الثالث يخضع تجربة الكتابة الى مفهوم

« الوظيفة التاريخية » وهو نقد المضامين بالاساس هذا الاتجاه لا يأخذ بالضرورة شكل الخطاب النقدي الواقعي الاشتراكي ، بل نجد له ممارسات عديدة في الساحة الثقافية وسمته الأساسية هي السؤال في مضمون القصيدة واعتبارها بنية مفهومية موظفة اجتماعيا .

وهناك في الواقع اتجاه رابع ، ولكنه لم ينتج في تونس نصوصا نقدية . هذا الاتجاه هو مجرد صدى لنظرية الحداثة كما روجتها مجموعة مجلة شعر وخاصة أدونيس . لم تتجاوز هذه المسألة زوبعة دخانية أثارها القابسي وجماعته .

المجال هنا لا يسمح بتقييم هذه الممارسات النقدية . ولكني أريد أن أبدي بعض الملاحظات المتعلقة بالفرضيات النظرية والمنهجية لبعضها .

الفرضيات الفلسفية لهذه الاتجاهات معروفة ، بناء النظرية على ماذا ولماذا . هو منهج استقرائي يرى دلالات النص لا يمكن ان نتصورها بطريقة مجردة (بالمعنى الجدلي للكلمة) ، أي كتركيبة رمزية تعكس الاحداث الواقعية ، بل يجب فهمها كنظام يتركب من عناصر دلالية واصلة وموصولة ، كتمثيل جوهري وخاص يعتبر من خلاله النص الشعري ، كحدث خاص ، عن المقولة العامة ، أي عن توزيع مفاهيم الصراع في منطق التاريخ . معنى هذا ان المنهج لا يفصل بين الصورة والمفهوم ، بين لغة الشعر ولغة المفاهيم المنظمة .

في الجهة المقابلة ، بناء النظرية على كيف وبماذا هو منهج استنباطي يقف عنه « ويل للمصلين » باعتبار أنه يبحث في ثوب القصيدة ولا يتلمس جسدها وروحها وتدفق الحياة في شرايينها . هذا المنهج يصب في المعنى الافلاطوني أي في خلفية مثالية تلتقي مع قوى الجمود على مستوى المجتمع ككل . مصادر هذا الاتجاه النقدي هو الوضعية العلائمية (Le Positivisme Sémiotique) في الغرب كما فهمها احد التيارات النقدية بالجامعة .

لابد اذن من تحديد نظري نقدي لتجاوز التصور المجرد للنص الشعري كعلامة مادية صرفة ، كتقنية صرفة ، ولاثراء التصور الجدلي الذي يقول ان الكتابة هي انتاج دلالي مخصوص لمضامين اجتماعية . . . .

طريق التجاوز يمر بالرجوع الى بعض المعطيات الاولية ، ولعل أهمها :

1 ـ لغة الشعر هي نظام متحرك حي نابض ، مستمد مقتطع من جسد اللغة . ولكن اللغة ليست نظاما محايدا ، في عزلة تامة عن الافرازات الايديولوجية لواقع وجودها ، بل هي الوعاء الذي تتصارع في مجالاته التصورات والقيم . نظام اللغة لا يسبح فوق الصراعات التي تمزّق مجتمعنا المتأزم لأن هذه الصراعات تصبح صراعات لغوية . فوجود الشاعر كشاعر في مجتمعنا هو وجود ايديولوجي قبل أن يكون وجودا انتولوجيا .

2 ـ النص الشعري هو فضاء التداخل النصي الذي تفرضه على شعرائنا الجدد خصوصية المرحلة التاريخية والمهمات المطروحة على الكتابة كاسهام ثقافي في التحولات الحضارية .

هذا التداخل النصي (Intertextualite) هو عنصر جديد وهام في بنية القصيدة الحديثة وهو عبارة عن خيوط تربط النص بمصادر ولادته التي تتجاوز صوت الشاعر الى قنوات متعددة ومتجذرة في واقعه الحاضر بما فيه من تنوع واختلاف . من يكتب ؟ من يقف وراء القصيد ؟ انه الشاعر الفرد بالطبع ولكن هذا الشاعر هو علامة عليها مدلول تاريخي واجتماعي حضاري . هذا الشاعر هو منارة الحاضر ليلها والرؤيا فجرها . . . . الليل والفجر هي محطات زمنية تحتضن الملايين حتى وان كانت في مجتمعاتها جلها امية لا تستهلك الثقافة والشعر بالخصوص . . . .

هذا التجاوز في ممارستنا النقدية يفترض كذلك بالاساس ، على المستوى النظري نقد النظريات الوضعية الجديدة التي تطبق على النظرية الجمالية ، هذا النقد يخص على وجه التحديد الاتجاه الشكلاني الذي ينظر لجمالية نقدية أساسها الوصف العلمي والاحصاء والتنميط والمقارنة .

هـذه النظريـة[1] تنطلق من تمييـز بـين « المعلومـات الـدلالية » للنص و « المعلومـات الجمالية » (والذي يذكرنا بالقطيعة الابستمولوجية التي يتصورها Althusser بـين العلم والايديـولوجيا) . ثم تميـز بـين التـأويـل (المستوى الدلالي) والتحليل (المستوى الجمـالي) . وتحاول هذه النظرية وضـع منهجية تتجاوز « الجماليـة الميتـافيزيقيـة » لهيقل ولوكاتش المتمحورة حـول مفهوم « الحقيقة » .

ولكن هـذه النظريـة تسقط في اعتبـار «الجمـاليـة» كمجرد علم تقني ، تماما مثل الفيزياء : وتدل على هذا المنحى عبـارة « الجماليـة القـاليليـة » بـاعتبـار ان علم الفيزياء هو نموذج كل العلوم . الخطأ يتمثل كذلك في الاعتقاد أنه بالامكان ، كما هو الحال في علم الفيزياء ، ان نفصل بين « الاحكام القيمية » بمضامينها الاجتماعية و « الاحكام الحدثية » التي هي اقرار موضوعي لمعطيات الملاحظة .

هذا التصور يعجز عن تفسير ولادة الحدث الشعري كما يعجز عن توضيح عناصر التأثر والتأثير في القصيدة كجسد حي متحرك .

مثـل هذا الخـطاب النقدي ، تحت غـطاء النظريـة العلمية ، لا يخدم في واقعنا الثقافي والسياسي الا نزعة الجمود والاقرار بما هو موجود ، في الوقت الذي يطرح على النقد مهمة بلورة التصورات البديلة المتقدمة .

الشعر الحقيقي ، وكثير من الشعر التونسي الحديث يتميز بهذه الصفة ، يكذب في نفس الوقت مقولة التقنية الصـرفة التي تتزعمها منـاهج النقـد الشكلي ومقـولـة المضمون الواحد المحدد من خلال التناول الأيديولوجي للنص . . .

لـغـة الشـعـر هـي لـغـة الخـلق والاحـتـضـان والتفجير . . . . فضاءاته هي محطات الجمع لا النفي ، النص الشعري هو نص الجمع بين عناصر الثبات القيمي والجمالي وعناصر التحول والبحث والجدة والثورة . . . علامات النص الشعري ليست لها قيمة وجودية بمعنى أنها ليست انعكاسا لاشياء الواقع . . . .

وظيفة النقد ليست اذن في رفض الاشتـراك الدلالي للشعر ، بل في السؤال عن مضـامين المرجعية ونسبة الكثـافة في نسيجـه ، أي في عناصـر الرؤيـا والتخييل والتشكل التعبيري المميز لكتابته . . . .

القضية المركزية تتمثل أساسا في تصور نظري لجهاز مفهومي نقدي لا ينفي خصوصية الحدث الشعري كلغة تصويرية من ناحية ، ويربط بينـه وبين ظـروف ولادته التاريخية من ناحية أخرى .

اذا اعتبرنا النص الشعري كانتاج لشبكة من المعطيات الاجتماعية والتاريخية المعينة ، اعتبرنا لغة الشعر وموقف الشاعر كتعبير متقدم عن بنية الثقافة . والثقافة هي مجمل التصورات الفاعلة ، سلبيا أو ايجابيـا ، والتي يفرزهـا المجتمـع بتعقيداتـه المختلفـة وحسب طبيعـة التـركيب المتحكم في تطوره ، أي حسب توزيع القوى الفكـرية والمهام المطروحة على شرائحه .

هذا الجانب لا ينسينا أن النص الابداعي الحقيقي من اختراق المراحل التاريخية وبالتالي فهو يثير ردود فعل مختلفة حسب متقبلية لأن ما يولده من دلالات لا يمكن حصره في القاعدة المادية الاقتصادية لولادته .

لا يكفي ان نعتبر اللغة الشعرية بنية دالة . الدلالة في مجال الترميـز الفني ، لا تكون الا دلالـة وظيفية ، أي عنصرا في حقل المعرفة الثقافية للمجتمع . خطأ بعض نقادنا المتأثرين ببارت والنقد البنيوي عامة يتمثل في أن رد الفعل النظري ضد قولد مان وأنصاره أنساهم المضامين الاجتماعية للنص ، لا باعتباره يمثل الانماط الجامدة بل باعتبار الكتابة الشعرية تجسيها جماليـا لتصور لـلانسان وللعالم . . . .

وفي المقابل يجب ان لا ننسى ان نظرية قولدمان وما شبههـا من قراءات محلية عربيـة ، تستند من النـاحية

هوامش :

1) أحد ممثليها البارزين هو MAX BEUSE ، أنظر خاصة كتابه : « Esthétique » 1965 .

الفلسفية الى جمالية هيقل التي تعتبر ان العمل الفني يعبر دون أية غموض عن أنماط فكرية معينة . هذه الفرضية ، حتى وان صحت فلسفيا ، فهي تقود كما نعرف الى منهج نقدي يخلط بين الكتابة الشعرية والخطاب المفهومي المنافسي للشعر . من المشروع ، بل من الواجب على الناقد ، أن يحدد لكل شاعر موقعا في الخريطة الابستمولوجية العامة لوضع ثقافتنا . . . والموقع يكون ببعده وخصائصه الجمالية وبأرضيته الفكرية . من هنا صحيح أنه ليس هناك شعر ، بل شعراء ، وصحيح أيضا ان الضمانات العلمية للممارسة النقدية لا تتناقض مع اختلاف مواقف النقاد الفكرية .

ولكن لا يجوز للشاعر والناقد في نفس الوقت، الخلط بين « الوعي الممكن » و « الوعي الراهن » الوعي الممكن هو حلم الشاعر ورؤياه لانه تعبير عن اختيار التجاوز والتغيير في واقع التأزم والجمود . . . . والوعي الراهن هو وعي المفاهيم وبالتالي فهو وعي عقلي منطقي وتعبير مباشر عن موازين التناقضات والصراع .

هذا الخلط يقود الى نفس المأزق ، لانه خلط بين لغة الشعر ولغة الفكر وهو في الواقع نظرية تستند الى الفرضية الهيقلية القائلة ان الفكر المفهومي هو أعلى درجة للوعي ، معنى ذلك ان التعبير الشعري ، والفني عامة ، هو تعبير محسوس وخاص للفكرة المجردة ، أي ان الشاعر يقول بطريقته « العرجاء » ما يعلمه المفكر والفيلسوف في مستوى العقل والفكر .

هذا المنطق لا يلزم الناقد الذي يعي ان الشعر هو قبل كل شيء طريق للمعرفة لانه أرضية للرؤيا ، وبانه طريقة وجود لأنه معاناة تلتصق بالاشياء والانسان .

اذا تخلصنا من نظرية الشعر كفكر معكوس جماليا ، ومن نظرية الشعر كانسجام شكلي لنظام الأوزان والصيغ والزخرف اللفظي . . . . تمكنا من بناء نظرية جديدة تضبط منهجها وتحدد مصطلحاتها انطلاقا من قيم جديدة نحن نبحث عنها .

دراسة

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

بقلم : حافظ البريني

لقد كثر الحديث في العصر الحاضر عن المصطلحات العربية ، وتناول الباحثون والدارسون مختلف جوانب القضية . فمنهم من عالج المشكلة من وجهة نظرية بحتة ، مبينا ما يجب ان يكون عليه العمل المصطلحي بناء على النتائج التي توصل اليها علم المصطلح الحديث . ومنهم من حلل واقع هذه المصطلحات ومشاكلها ، محاولا الكشف عن المعوقات التي تحول دون تقدم العمل المصطلحي حينا ومقترحا الحلول المستقبلية التي يرتئيها للنهوض به حينا آخر .

وعلى مستوى المنهجية ، وضعت المجامع اللغوية خاصة مبادىء عامة لاختيار المصطلحات تسهيلا لعمل المشتغلين في هذا المجال .

ولا أريد أن أجعل من هذا البحث دراسة نظرية بحتة ولا نقدية صرفة بل دراسة تجمع بين الجانب النظري والجانب التطبيقي . فعوض الانطلاق من المبادىء النظرية الحديثة لعلم المصطلح للاستشهاد بها على الصورة التي نريدها للعمل المصطلحي ، خيرت الانطلاق من وضعية العمل المصطلحي ثم تقييم المبادىء النظرية المقرة على ضوء تلك الوضعية . والهدف المنشود من هذا الاختيار هو تغليب الصبغة العملية على البحث وعدم الاستغراق في التحاليل النظرية البحتة التي يصعب ان يستفيد منها العاملون الذين هم في حاجة الى منهجية دقيقة للقيام بعملهم على أحسن وجه . كما ان لهذا الاختيار مردودا لا يقل اهمية عن المردود الأول ، اذ ان تقييم المبادىء النظرية المقرة على ضوء التجارب العملية هو الطريق الوحيد الذي يسمح بمراجعة هذه المبادىء وتصويبها عند الحاجة ، والاستفادة منها استفادة عملية وبالتالي ربط الصلة بين الناحية النظرية والناحية العملية . ولكل هذه الأسباب كان عنوان البحث : « المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق » .

سابني هذا البحث على تجربة عملية في مجال الترجمة والمصطلحات من ناحية ، وعلى النظرية الحديثة لعلم الترجمة التي درستها بالمعهد الأعلى للمترجمين والنقلة (ESIT) بالسربون الجديدة من ناحية أخرى .

1 . واقع العمل المصطلحي

إنّ المتأمل في العمل المصطلحي يلاحظ انه غير متماثل في كل اللغات بل يختلف باختلاف البيئة التي تكون اما بيئة مخترعة تضع في الابان مصطلحات لما تخترعه ولما يستجد لديها من مفاهيم ، او بيئة مستوردة تأخذ المصطلحات والمفاهيم عن البيئة الأولى وتنقلها الى لغتها بعد ان تتراكم عليها ، وبذلك تكون مهمتها اصعب .

ويعدّ الوطن العربي ضمن البيئة الثانية لأنه ينقل العلوم والتكنولوجيا عن الدول المتقدمة وعن طريق لغاتها . وبالاضافة الى المجامع اللغوية ، هناك العديد من المؤسسات العربية التي تهتم بالمصطلحات لأنها تحتاج اليها في اصدار وثائقها ومنشورتها باللغة العربية حتى تضفي عليها الصبغة الرسمية . الا ان العلماء والفنيين العرب الذين درسوا العلوم باللغات الأجنبية ، ينجزون اعمالهم بتلك اللغات ثم يتولى المترجمون ترجمتها الى العربية .

ويستعين المترجمون في القيام بعملهم بالمعاجم والقواميس المختصة المتوفرة وينتقون منها المقابلات العربية الملائمة للألفاظ الأعجمية . ولا يخفى ان هذه المعاجم والقواميس تعتمد اساسا على الترجمة في اختيار تلك المقابلات العربية . كما لا يخفى ما تحدثه الترجمة من تشويش واختلاف يتفاقمان خاصة بسبب تعدد اللغات الأجنبية المترجم عنها . فمعاجم الترجمة الى العربية الثنائية اللغة مثلا تنطلق إما من الانغليزية او من الفرنسية . وفي ذلك سبب اختلافها وتعدد المقابلات العربية للمفهوم العلمي الواحد . فالترجمة في حدّ ذاتها كفيلة بأن تسبب اختلافات تعكس اختلافا في اجتهادات المترجمين الناقلين للمصطلحات الأجنبية ، فما بالك إذا كانت هذه المصطلحات تترجم الى العربية عن لغتين اجنبيتين مختلفتين ؟

إذا كان هذا واقع العمل المصطلحي ، فما هي المبادىء التي وضعتها المجامع اللغوية في هذا المجال ؟

أ ـ مجمع القاهرة

ان المستعرض لأهم القرارات الصادرة عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة يلاحظ انها تناولت مختلف وسائل الوضع من نحت وقياس واشتقاق وترجمة وتعريب وافردت لكل واحدة منها تحليلا مفصلا موضحا بالأمثلة . فقد أجاز المجمع النحت عندما تلجىء اليه الضرورة العلمية وضبط صيغ القياس والاشتقاق . كما وضع قواعد لترجمة السوابق واللواحق . الا انه لم يتعرض للمشاكل التي تسببها الترجمة والتي اشرنا اليها آنفا ولم يحدد لها القواعد او المبادىء الكفيلة بتوحيد مساعي المترجمين والنتائج التي يتوصلون اليها . فمشاكل الترجمة أكبر من ان نحصرها في ترجمة السوابق واللواحق . وتجدر الاشارة الى أن المجمع تعرض كذلك الى الترجمة في

القرار رقم 46 الذي ينص على ما يلي : « تفضل الكلمة الواحدة على كلمتين فأكثر عند وضع اصطلاح جديد اذا أمكن ذلك ، واذا لم يمكن تفضل الترجمة الحرفية »[1].

واضح ان هذا المبدأ غير كاف لحل مشاكل الترجمة ، بل هو في حد ذاته في حاجة الى المراجعة على ضوء التجربة العملية . فهل ينبغي فعلا ان يفضل الترجمة الحرفية على وضع مصطلح بكلمتين او أكثر مع اننا نعلم ان نظرية الترجمة الحديثة اثبتت ان الترجمة الحرفية غير مقبولة في اغلب الحالات باعتبار ان اللغات مختلفة اساسا وينبغي اعتبار هذه الحقيقة في عملية الترجمة ؟

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

ب ـ المجمع العلمي العراقي

وضع المجمع العلمي العراقي بدوره مبادىء يهتم بعضها بقضية الترجمة والتعريب . وقد لفتت انتباهي خاصة المبادىء التالية[2] :

- يلجأ الى ترجمة المصطلح الأجنبي عند ثبوت دلالته على معناه الاصطلاحي .
- تجنب تعريب المصطلحات الأجنبية الا اذا تعذر العثور على لفظ عربي موائم .
- ايثار اللفظة المفردة على المصطلح المركب او العبارة لتسهيل النسبة والاضافة ونحو ذلك .

فالمبدأ الأول يولي وسيلة الترجمة مرتبة معقولة ضمن الوسائل الأخرى لوضع المصطلحات ، اذ توجد حالات كثيرة تتفق فيها دلالة المصطلح مع المفهوم الذي يطلق عليه هذا الأخير .

أمثلة (في مجال الكهرباء) :

1 ـ **دارة كهربائية** F. circuit électrique - E. electric circuit

2 ـ **مواصلة** F. conductance - E. conductance

3 ـ **صدمة كهربائية** F. choc électrique - E. electric choc

4 ـ **موصّل محايد** F. conducteur neutre - E. neutral conductor

اما المبدأ الثالث الذي يفضل اللّفظة المفردة على المصطلح المركب فهو مقبول ويعمل به قدر الامكان . وتجدر الملاحظة ان المجمع العراقي لم يفضل الترجمة الحرفية على المصطلح المركب مثلما فعل مجمع القاهرة ، وذلك أسلم لأن مبدأ الاقتصاد اللغوي مبدأ عام تعمل به كل اللغات قدر الامكان . ولذلك ، لا ينبغي ربطه بالترجمة الحرفية بحيث تفضل هذه الأخيرة على المصطلح المركب من كلمتين او أكثر . .

واما المبدأ الثاني فهو يعطي الأولوية للألفاظ العربية على الألفاظ المعربة ، وهو مبدأ اساسي ينبغي اعتماده في توحيد المصطلحات العربية .

لكن السؤال المطروح هو هل ان المبادىء التي وضعتها المجامع والتي تضبط

وسائل وضع المصطلحات وتتعرض لبعض مظاهر الترجمة كافية لحل المشاكل التي يتعرض لها العاملون في تعاملهم مع المصطلحات وخاصة منها تلك المشاكل الناتجة عن ارتباط العمل المصطلحي بالترجمة ؟

ج ـ ندوة توحيد المنهجيات

أقرّت ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي[3] مبادىء اساسية في اختيار المصطلحات العلمية ووضعها . وقد تناولت هذه المبادىء مختلف جوانب القضية واذكر منها ضرورة وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد في الحقل الواحد وتجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد ، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك والكلمة الشائعة على الكلمة النادرة أو الغريبة والكلمة الدقيقة على الكلمة العامة أو المبهمة وتفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعربة ، الخ . واخص بالذكر المبدئين التاليين :

5) ـ مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل المقابلة بينهما للمشتغلين بالعلم والدارسين .

16) مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم ، معربة كانت او مترجمة .

ولئن كانت هذه المبادىء المقرة لا تتعرض لمشكلة نقل المصطلحات عن الفرنسية والانقليزية فان بعضها يحوم حولها ، كالمبدئين الأخيرين مثلا . فمراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية ومراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات خاصة بهم (معرّبة كانت او مترجمة) تتطلبان في الواقع حسم مشكلة التعامل مع لغتين اجنبيتين اساسيتين هما الانغليزية والفرنسية . ولتحقيق هذا الهدف ، نحتاج الى مبادىء خاصة تقنن كيفية نقل المصطلحات عن اللغتين المذكورتين وتوحد اساليب العمل حتى نتمكن من توحيد وجهات النظر المختلفة وبالتالي توحيد المصطلحات وتقييسها . ولهذه الأسباب، اردت ان تكون هذه النقطة محور هذا البحث .

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

2 . علاقة المصطلح العربي بالترجمة

ان نقل المصطلحات من لغة الى اخرى يخضعها لا محالة لعملية الترجمة اذ ان التعريف الحديث للترجمة هو ان يعبر المرء في لغة معينة عمّا قيل في لغة أخرى . وبعبارة اخرى هو نقل معنى (محتوى) النص او الحديث او الكلام من لغة الى أخرى . وفي الترجمة ، يختلف وضع المترجم عن وضع الكاتب الذي يترجم له ، اذ

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

ان هذا الأخير يعلم ما يريد قوله قبل ان يصيغه في الكلام ، في حين يحتاج المترجم الى فهم ما يريده الكاتب والمعنى الذي يقصده . هو لذلك مضطر للمرور بمرحلة اساسية في عملية الترجمة هي مرحلة الفهم . وفي هذه المرحلة ، ينجز المترجم عمليات ذهنية مختلفة ومتكاملة للتوصل الى المعنى الصحيح . فمن ذلك انه يراجع سياق الكلام ليحصر المعاني الفعلية للكلمات في حدود النص الذي امامه ، ويستدل بما تكون لديه من زاد معرفي لتحويل المدلولات اللفظية للكلمات الواردة في النص الى معان حسية تتجاوز مدلولاتها اللغوية ، كما انه يرجع عند الاقتضاء الى المعاجم او الموسوعات العلمية للبحث عما ينقصه من معلومات .

ومن هذه الناحية ، يكون وضع الناقل للمصطلحات من لغة الى اخرى شبيها بوضع المترجم الذي يحول المعنى المضمن في النص من لغة الى اخرى . فكل منهما يحتاج الى فهم المعنى المقصود على عكس الكاتب الأصلي للنص والواضع الأصلي للمصطلح . وتكون مهمتهما أصعب واعقد في حالة تعاملهما مع النصوص او المصطلحات العلمية والتقنية لأنهما يحتجان عندئذ الى معرفة بالعلوم بالاضافة الى معرفتهما باللغات . الا أن الذين يجمعون بين معرفة دقيقة بالعلوم واللغات قليلون جدا في البلدان العربية . ففي العربية عامية وفصحى ، وتلك صعوبة لاتعاني منها لغات البلدان الغربية . ويعد الفهم عملية اساسية تتوقف عليها الترجمة السليمة ، حتى ان « ستاينر » (STEINER)، وهو أحد المنظرين المشهورين في مجال الترجمة ، يعرف الترجمة بقوله : « الفهم ترجمة »[4]. الا ان الناقل للمصطلحات يجد نفسه كذلك في وضع المترجم حين يتأثر باللغة التي ينقل عنها ، لاسيما اذا كان يتعامل مع المصطلحات عن طريق ترجمة النصوص العلمية والتقنية . وتتمثل احدى الصعوبات التي يحاول تجاوزها في ضرورة التغلب على تلك التأثيرات اللغوية وعدم التقيد بالمدلولات اللفظية للمصطلحات حاصة في الحالات التي يؤدي نقلها الى العربية نقلا حرفيا الى اخلال بالمعنى المقصود .

ونظرا لكل هذه الحقائق ، ينبغي ان يتوخى العاملون في مجال الترجمة والمصطلحات منهجية تستفيد من المبادىء المصطلحية المقرة على الصعيد العربي بالاضافة الى بعض القواعد العملية التي اثبتت التجربة جدواها . واذكر من هذه القواعد ما يلي :

2 . 1 تسجيل المصطلح الأجنبي بالفرنسية والانقليزية في جذاذة تجمع فيها المعطيات الخاصة بهذا المصطلح : تعريفه وصنفه اللغوي ومجاله ومقابلاته العربية المتوفرة في المعاجم والمصادر ، الخ .

واعتبار كل من المصطلح الفرنسي والمصطلح الانغليزي في اختيار المقابل العربي قد ينبه المترجم او الناقل للمصطلح منذ الوهلة الأولى إلى الفرق بين المدلول اللفظي لمصطلح ومعناه ، اذ ان اللغات المختلفة غالبا ما تتوخى اساليب مختلفة في التعبير عن

المفاهيم ، بحيث قد توضح لغة ما لا توضحه اخرى . وادلل على ذلك بالمثال التالي :

F. déclencheur à mximum de courant - E. over - current release

المفهوم : وسيلة اعتاق تعمل عندما يزيد التيار على قيمة معينة سبق تحديدها .

وهذا المفهوم يتضح من المصطلح الانقليزي أكثر من المصطلح الفرنسي . وقد يبحث المترجم عن المقابل العربي في معجم فرنسي عربي فلا يجده فيلجأ الى ترجمة المصطلح الفرنسي ترجمة حرفية كأن يقول : « معتق بتيار اقصى » . وهذه ترجمة لا تؤدي المعنى المقصود . لذلك ، كان المقابل العربي الذي تقترحه المعاجم المتخصصة يعتمد على المصطلح الانقليزي الذي يطابق المفهوم : « معتق عند زيادة التيار » .

وبالاضافة الى هذا التوضيح المعنوي الذي تقدمه طريقة الاعتماد على المصطلح الانغليزي والمصطلح الفرنسي معا ، تسمح هذه الطريقة بتحقيق هدف ننشده جميعا الا وهو توحيد المصطلحات العربية . فقد سبق ان أشرت الى اختلاف المصطلحات العربية بسبب نقلنا لها عن لغتين مختلفتين هما الانغليزية والفرنسية . ولو التزم كل العاملين في مجال المصطلحات باعتبار كل من المصطلح الفرنسي والمصطلح الانغليزي علاوة على التعريف او المفهوم لتقاربت مقترحاتهم ومحاولاتهم ولتجاوزوا تلك المشاكل الناجمة عن الارتباط بمدلول أحد المصطلحين .

وهذه الطريقة المقترحة تستتبع بالضرورة تبني بعض المبادىء التي تحكم كيفية اختيار المصطلحات العربية وتوحيد ضمن المقابلات التي قد يكون بعضها منقولا عن الفرنسية وبعضها الآخر عن الانغليزية .

ويقول الدكتور رشاد الحمزاوي[4] في الحديث عن حاجتنا لمثل هذه المبادىء : « . . . فلا يمكن ان نقر على العموم وجود ترجمة صائبة وترجمة خاطئة ، الا اذا تقيدنا بمعطيات ، وقوانين جماعية ، تستوجبها التجربة والتطبيق » . وعلى هذا الأساس ، اقترح المبادىء التالية :

2 . 1 . 1 تجنب الترجمة الحرفية كلما كانت تؤدي الى خطا معنوي او تعبير خاطىء في العربية .

المثال الأول : F. courant continu - E. direct current

المقابل العربي الصحيح هو : « تيار مستمر » وليس « تيار مباشر » كما يقترح بعض الذين يترجمون المصطلح الانغليزي ترجمة حرفية ، لأن المفهوم يتعلق بالتيار الكهربائي الذي يمر في اتجاه واحد ، على عكس التيار المتناوب الذي يتغير اتجاهه بالنسبة الى الزمن تغيرا دوريا .

المثال الثاني : F. matériel portatif (à main) - E. hand - held equipement)

في هذه الحالة كذلك ، تعدّ الترجمة الحرفية عن الانغليزية « معدات تمسك

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

المصطلحات العربيّة بين النظرية والتطبيق

باليد » غير مقبولة من الناحية التعبيرية لأننا نقول عادة عن الأشياء التي تمسك باليد أنها « يدوية » . لذلك ، يستحسن ان يكون المقابل العربي : « معدّات يدوية » ، وهو اوجز وادق في التعبير عن المفهوم .

2 . 1 . 2 مراعاة الاستعمال اللغوي العربي وروح اللغة العربية ، خاصة في الحالات التي يتضح فيها ان الاختلاف بين الفرنسية والانغليزية ناتج عن مراعاة كل لغة لخصوصياتها .

المثال الأول : F. tarif d'heures creuses - E. low - load tariff

لو ترجمنا المصطلح الفرنسي حرفيا لقلنا : « تعرفة ساعات الفراغ » ، ولو فعلنا ذلك بالمصطلح الانغليزي لقلنا : « تعرفة الحمل المنخفض » . لكن يستحسن ان نقول مثلا : « تعرفة ساعات الشغور » حيث يتعلق المفهوم بتعرفة مقيدة بوقت محدد وتطبق في الحالات التي لا يرخص فيها الاستهلاك (للكهرباء) الا اثناء الساعات التي يقل فيها الاستعمال .

المثال الثاني : F. consommateur ; usager - E. ultimate consumer

المفهوم : زبون يستعمل الكهرباء لقضاء حاجاته الخاصة . (وهو يختلف عن « الزبون » E. consumer/ F. client الذي يعرّف بكونه طرف يستلم الكهرباء من مزود .)

ان الترجمة الحرفية عن الانغليزية تعطي المقابل التالي : « مستهلك نهائي » . والمفروض ان الاستهلاك يتلف الشيء ويفنيه ، فلا مجال للحديث عن مستهلك اول او نهائي ويكفي ان نقول « مستهلك » في هذه الحالة .

3 . 1 . 2 يراعى الوضوح وسلامة التعبير والتركيب في العربية بقدر ما تراعى مطابقة المعنى .

يعدّ هذا المبدأ خلاصة المبدئين السابقين وهو يلخص الشروط الواجب توفرها في المصطلحات حتى تكون مستساغة وحتى تؤدي وظيفتها على احسن وجه .

4 . 1 . 2 . في حالة وجود اكثر من مقابل عربي واحد للمفهوم الواحد ، بحيث يتوفر مصطلح معرب وآخر عربي الأصل ، يعتمد هذا الأخير ويترك المعرب بصرف النظر عن اللغة التي نقل عنها .

مثال : F. tension - E. voltage

ان المقابلات العربية المتوفرة لهذا المصطلح هي : « فلطية » و « توتر » و « جهد » .

والعمل بالمبدأ السابق الذكر يؤدي الى رفض المقابل الأول المعرب عن الانغليزية ، والمقابلان الآخران عربيان ، اولهما مترجم عن الفرنسية وثانيهما لا

يعتمد على الترجمة . وكلاهما يعبر عن المفهوم : « فرق الكمون الكهربائي بين اية نقطة في دارة كهربائية وبين الأرض » . الا أن الاستعمال يبدو يغلب « جهد » على توتر » لأن هذا الأخير أقل شيوعا في العالم العربي .

ليس المقصود من المبادىء المقترحة ان تعوض المبادىء المقرّة على الصعيد العربي ، كما انها تتناقض مع وسائل الوضع من اشتقاق ومجاز ونحت وتركيب مزجي . . . الخ ، بل هي تتكامل معها وتهدف الى ضبط منهج عملي يوحد بين مساعي مختلف العاملين في مجال المصطلحات مع التركيز على المشاكل الناجمة عن تأثير اللغات الأجنبية .

وتعتمد وسائل الوضع كلما دعت اليها الضرورة ويجب ان نربطها بالمبادىء المقترحة ان اردنا تجاوز الاختلافات القائمة وتوحيد مواقفنا وبالتالي تقييس مصطلحاتنا بحيث نحتفظ بمصطلح واحد للمفهوم الواحد ونقضي على التعدد والتشويش المصطلحيين . واكتفي هنا بتقديم مثالين عن وسيلتي النحت والمجاز واستعمالهما في المصطلحات الكهرتقنية التي استشهدنا بها في هذا البحث .

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

المثال الأول :

مسانعة F. immitance - E. immittance

المفهوم : مصطلح يدل سواء على السامحة (admittance) أو الممانعة (impédance) . فالمصطلح « مسانعة » منحوت من (ما » منحوت من (مسا) محة ومما (نعة) بشكل مستساغ .

المثال الثاني :

رقص الموصّل F. danse des conducteurs - E. conductor dancing

المفهوم : « نوسان موصلات الخطوط الهوائية ، بسعة كبيرة عادة ، الذي قد تحدثه رياح قوية مثلا . « فالمصطلح » رقص الموصّل» مجازي وهو مقبول في العربية رغم انه مترجم عن الفرنسية والانغليزية .

2 . 2 معالجة المصطلحات معالجة نظامية (او مفهومية) كلما سنحت الفرصة ، وذلك بدراسة مصطلحات المجال الواحد مجتمعة تدقيقا لمقابلاتها العربية وتجنبا للتشويش الذي ينتج عن دراستها متفرقة . ويعمد المترجم نفسه الى تطبيق هذه الطريقة كلما دعت اليها الحاجة اثناء قيامه بترجمة النصوص التقنية . فقد تجتمع لديه في النص الواحد عدة مصطلحات متقاربة المدلولات ويحتار في وضع المقابل الصحيح لكل منها . وتزيد في حيرته معاجم الترجمة التي تقدم له مقابلات مختلفة تدل على

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

الخلط السائد في تلك المعاجم . فقد يتكرر مقابل عربي واحد للتعبير عن مفاهيم مختلفة ومثال ذلك المصطلحات الخمسة التالية :

1) F. disjoncteur - E. circuit - breaker

2) F. interrupteur - E. (on - off) switch

3) F. contacteur - E. contactor

4) F. sectionneur - E. disconnector

5) F. coupe circuit à fusible (syn. fusible) - E. fuse(syn.fuible) - E, fuse

المقابلات العربية الواردة بالمعاجم بالنسبة الى كل مصطلح على التوالي هي :

1) قاطع دائرة ـ فاصل ـ مفتاح قطع الدائرة ـ قاطع الدارة .

2) مفتاح ـ قاطع ـ مفتاح كهربائي ـ قاطعة .

3) مفتاح تلامس ـ ماسة ـ قاطع تلقائي ـ زر التماس .

4) قطاع ـ فاصل .

5) مصهر ـ قاطع دائرة ـ صهيرة .

ان معاجم الترجمة تخلط بين المفاهيم المختلفة وليس أدل على ذلك من تكرر المقابل « قاطع » وروده في كل مرة ضمن مقابلات كل مفهوم من المفاهيم الخمسة المختلفة . والحقيقة انه لا يمكن تقييس هذه المقابلات العربية اي تعيين مصطلح واحد للمفهوم الواحد الا بالاعتماد على هذه المفاهيم والتدقيق في الفروق التي تميز كلا منها عن المفاهيم الأخرى . وعلى هذا الأساس ، حاولت تقييسها كما يلي :

1) قاطع دارة F. disjoncteur - E. circuit - breaker

2) مفتاح كهربائي F. interrupteur - E. (on - off) Switch

3) مفتاح تماس F. contacteur - E. contactor

4) فاصل (جهاز فصل) F. sectionneur - E. disconnector

5) مصهر F. coupe - circuit à fusibles (syn fusible) - E. fuse

3 . الأسس النظرية للمبادىء المقترحة

ان المبادىء المقترحة مستمدة في معظمها من نظرية الترجمة التي تدرس بالسربون الجديدة . فالمبدأ 2 . 1 . 1 الذي يدعو الى تجنب الترجمة الحرفية كلما كانت تؤدي الى خطا معنوي او تعبير خاطىء في العربية ، يعتمد على ما تقره هذه النظرية من اختلاف بين اللغات يضطر المترجم غالبا الى عدم محاكاة اللغة التي يترجم عنها . وفي هذا الصدد ، تقول د . سلسكوفتش :

« Pour la théorie de la traduction une des conclusions les plus intéressantes que l'on peut tirer de l'analyse d'un récit spontané, uniquement lié à l'original par le sens qu'il exprime, est que l'on n'utilise pas les langues de la même manière pour désigner des notions et pour formuler des idées. »[6]

وتقول م . ليدرير :

« Si les langues n'étaient pas différentes, il ne serait pas nécessaire d'exprimer différemment une même idée, on pourrait reprendre les mêmes expressions. »[7]

ثم تضيف :

« Il est rarement possible d'utiliser les mêmes mots d'une langue à l'autre pour exprimer les mêmes traits sémantiques, sans courir le risque de faire apparaître dans la deuxième langue des traits non pertinents qui n'affleurent absolument pas dans la première. »[8]

فالترجمة الحرفية تعد غير مقبولة اذا كانت تسيء الى روح اللغة المترجم اليها وقواعدها . أما اذا انتجت ترجمة سليمة مقبولة فلا بأس . وفي ذلك يقول ج . ب . فيمني وج . دربلني :[٩]

« Le choix s'établit non pas entre une traduction littérale et une traduction libre, mais entre une traduction exacte et une traduction inexacte ».

وعلى هذا الأساس ، تكون الترجمة صحيحة اذا كانت تؤدي المعنى المقصود وتراعي قواعد اللغة في آن واحد ، بصرف النظر عن كونها حرفية أو غير حرفية .

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

والمبدأ 2 . 1 . 2 يعتمد كذلك على هذه الحقائق اذ هو يؤكد ان اللغات المختلفة تنتقي في حالات كثيرة استعمالات مختلفة للتعبير عن مفاهيم او معان واحدة . وبالتالي ، يجب التثبت من المفهوم او المعنى المقصود حتى يمكن مراعاة الاستعمال العربي وتجنب التأثر باحدى اللغتين الفرنسية او الانغليزية .

أما المبدأ 2 . 1 . 3 فهو يهتم بالجانب الوظيفي للمصطلحات . فإلى جانب دقة التعبير عن المعنى ، يشترط فيها الوضوح . ويتحقق هذا الشرط باحترام المبدئين السابقين اي بمراعاة قواعد اللغة من ناحية والاستعمال اللغوي أو روح هذه اللغة من ناحية اخرى .

وتقول م . ليدرير[١٥] عن الشروط الواجب توفرها في الترجمة لتؤدي وظيفتها :

« La clarté peut ainsi être considérée comme une condition nécessaire pour qu'une traduction écrite remplisse sa fonction. Pour la traduction comme pour l'interprétation, on peut dire en définitive que la clarté dans l'exactitude du sens est l'objectif à atteindre. Or, il ne suffit pas qu'une parole soit correcte par rapport aux normes pour être claire, il lui faut en outre être conforme au génie de la langue. »

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

واما المبدأ 4.1.2 فهو مأخوذ من المبادىء المقرة على الصعيد العربي ، وانما عمدت الى اعادة ذكره هنا للتأكيد عليه وعلى ضرورة تطبيقه كليا على المستوى العملي . فهذا المبدأ يسمح بتجنب معربات كثيرة مهما كان مصدرها اللغوي لتقوم مقامها مصطلحات عربية الأصل . وهو بذلك يسمح بتوحيد المواقف بشأن المصطلحات المعربة .

4 . خاتمة :

أود ان اختم هذا البحث بالتنبيه الى نقطة اساسية تتعلق بمبررات اعتماد المبادىء المقترحة وتطبيقها على العمل المصطلحي رغم كونها مستوحاة من نظرية الترجمة . فقد اشرت في البحث عند الحديث عن واقع العمل المصطلحي العربي الى تأثر هذا العمل بالترجمة وبينت أسباب هذه الظاهرة . وعلى هذا الأساس ، يمكنني القول ان هذه المبادىء لا تهدف الى تركيز الترجمة وتثبيتها في العمل المصطلحي بل الي تقنينها وتقييدها بشروط تسمح في الواقع بتضييق الحصار عليها حتى تنتفي كل الترجمات التي تقدم مصطلحات لا تؤدي الوظيفة المرجوة منها بناء على الحقائق التي توصل اليها علم المصطلح الحديث .

واقتراحي هذه المبادىء ناتج عن احساسي بأن العاملين في مجال الترجمة والمصطلحات محتاجون لبلورة ملابسات عملهم ولا سيما التأثيرات التي تسلطها عليهم اللغات المنقول عنها . ومثل هذه المبادىء (قد نحتاج لمزيد منها) يستحث العاملين في هذا المجال في كل مرة على التثبيت من المفهوم او المعنى المقصود لتجنب الترجمة الحرفية غير المقبولة ومراعاة الاستعمال أو روح اللغة العربية والحرص على الوضوح ، الخ . فهي تفضي في الواقع الى التأكيد على الجانب المفهومي للمصطلح وعلى العوامل التي تضمن تاديته لوظيفته على احسن وجه ، وهي بذلك تستجيب لمبادىء علم المصطلح . ان المبادىء المقترحة تساعد اساسا على تجنب التأثيرات السلبية التي تترتب عن احتكاك اللغة العربية باللغات الأجنبية . وفي اعتقادي اننا في حاجة الى مثل هذه المبادىء ما دام العمل المصطلحي العربي ينطلق من اللغات الأجنبية . وهي تعد بمثابة السند الذي يعتمد عليه في التعامل مع اللغات الأجنبية وحتى يتعوّدوا على عدم التأثر بها تأثرا يسيء الى روح اللغة العربية ويطبع عملهم بما لا ينسجم مع مقتضيات هذا العمل وأصوله والنتائج المرجوّة منه .

أخيرا ، تجدر الاشارة الى انّ علم المصطلح وعلم الترجمة علمان حديثان مستقلّان بنظريتيهما بعد ان كانا تابعين لمجال اللغات عامّة وعلم اللّسان خاصة . إلّا ان هذا التخصص وهذا الاستقلال لا يعنيان في الواقع انقطاع الصّلة بين العلوم

المختلفة . فقد بات من المؤكّد ان بعضها يستفيد من نتائج البعض الآخر دون ان يؤدي ذلك الى حلول احدها مكان الآخر لأنّ كلّ علم يتميّز عن العلوم الأخرى بكونه يعالج نشاطا معيّنا من النشاطات البشرية المختلفة ، وفي ذلك سرّ استقلالها وبقائها مستقلّة رغم وجود قواسم مشتركة بين بعض النشاطات التي قد تشترك في وسيلة عملها او في بعض خصائصها .

فاللغة قاسم مشترك بين علم الترجمة وعلم المصطلح وعلم اللّسان وغيرها من العلوم التي تعدّ اللغة وسيلة عملها . إلاّ أنّ كلّ علم من هذه العلوم يختصّ بمبحث معيّن . ففي حين يدرس علم اللّسان اللّغات وكيفية أدائها لوظائفها ، يبحث علم المصطلح في كيفية اسناد المصطلحات للمفاهيم العلمية والتقنية وينظر علم الترجمة في كيفية نقل محتوى النصوص ومعناها من لغة الى أخرى .

والنتيجة التي نستخلصها ممّا سبق بالنسبة الى العمل المصطلح العربي هي انّنا قد نكون في حاجة ماسّة الى توطيد البحث بين هذا العمل والمبادىء او المنهجيات المقرّة بشأنه وبين علم الترجمة ، لا سيّما في الظواهر المشتركة بينها كالتي بيّنتهـا في هذا البحث عبر المبادىء المقترحة .

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

مراجع البحث

1) المراجع العربية

- ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي (الرباط 18ـ1981/2/20) ـ اللسان العربي ـ المجلد الثامن عشر ـ الجزء الأول . ص ص 175 ـ 178 .
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة : مجمع اللغة العربية في ثلاثين عاما 1932ـ1962 : مجموعة القرارات العلمية من الدورة الأولى الى الدورة الثامنة والعشرين ، ط 12 القاهرة 1391 هـ ـ 1971 م . ص 69 .
- توصيات ندوة التعاون العربي في مجال المصطلحات علما وتطبيقا ـ تونس 7ـ10 جويلية/تموز 1986 .
- الدكتور أحمد مطلوب : جهود المجمع العلمي العراقي في وضع المصطلحات ، الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات ـ 18ـ20 فيفري 1985 ـ نزل البلفيدير ـ تونس .
- الدكتور محمد رشاد الحمزاوي : المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها (الميدان العربي) ، دار الغرب الاسلامي ـ بيروت .
- الدكتور أحمد شفيق الخطيب : منهجية وضع المصطلحات العلمية الجديدة مع ترجمة للسوابق واللواحق الشائعة ـ اللسان العربي ـ العدد 19 ـ الجزء الأول 1982 ـ ص ص37 ـ 66 .
- الدكتور ابراهيم ادهم الدمرداش : المصطلح العلمي ولغة العلم . ندوة التعاون العربي في مجال المصطلحات علما وتطبيقا ، تونس من 7 الى 10 جويلية/تموز 1986 ، بفندق المشتل .
- الدكتور علي الحمد : المصطلح بين الأصالة والاقتراض (بحث في المنهج والمشكلات) ، ندوة التعاون العربي في مجال المصطلحات علما وتطبيقا .

2) المراجع الأجنبية :

— H. Felber, The Terminology in Today's world, Conference on Arab cooperation in Terminology, El Mechtel Hotel, Tunis 7-10 July 1986.
— H. Felber, Guidelines on national terminology planning policy in developing conntries and countries with not developed terminology work. (Draft, Vienna).
— G. Steiner, Après Babel, Edition Albin Michel, 1978.
— D. Seleskovitch, Traduire : de l'expérienice aux concepts, in Etudes de Linguistique Appliquée, Vol. 24 - 1976.
— M. Lederer, Synecdoque et traduction, in Etude de Linguistique Appliquée, Vol. 24 - 1976.
— J.P. Vinay et J. Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais (Didier 1977).
— Dictionnaire CEI multilingue de l'électricité, 1983, Bureau Central de la Commission Electrotechnique Internationale, Genève, Suisse.

هوامش :

1) مجمع اللغة العربية بالقاهرة : مجمع اللغة العربية في ثلاثين عاما 1932-1962 : مجموعة القرارات العلمية من الدورة الأولى الى الدورة الثامنة والعشرين ، ط 12 القاهرة 1391 هـ - 1971 م. ص 69 .

(2) الدكتور أحمد مطلوب : جهود المجمع العلمي العراقي في وضع المصطلحات ، ص 14 - الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات - 18 - 23 فيفري 1985 - نزول البلفيدير - تونس .

(3) ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي - (الرباط 18-20/2/1981) - اللسان العربي - المجلد الثامن عشر - الجزء الأول . ص ص 175 - 178 .

(4) G. Steiner, après Babel, Editions Albin Michel, 1978, p. 15 (chapitre Un : Comprendre c'est traduire).

(5) الدكتور محمد رشاد الحمزاوي : المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنمنطها (الميدان العربي) ، ص 47 .

(6) D. Seleskovitch, Traduire : de l'expérience aux concepts, in Etudes de Linguistique Appliquée, Vol. 24, p. 76.
(7) M. Lederer, Synecdoque et traduction, in Etudes de Linguistique Appliquée, Vol. 24, p. 27.

(8) نفس المصدر ، ص 30 .

(10) نفس المصدر ، ص 34 .

المصطلحات العربية بين النظرية والتطبيق

دراسة

الحكايات الخرافيّة المنظومة والرّموز

"محلاّت شاهد" للعربي النجّار

تعريب: حسناوي الزارعي - تأليف: ج. كيمينور

تقديم عام(**)

ان القطع الأربع الصغيرة التالية هي من تأليف الشاعر الشعبي التونسي العربي النجار[1] وهي تنتمي الى النوع الأدبي المسمى « محل شاهد »[2] . وهذه القطع المنقولة عن طريق الرواية الشفاهية - وقع جمعها بمسقط رأس الشاعر عن طريق أحد أحفاده ، ونحن حتى وقتنا الحاضر لا نعرف لها روايات أخرى .

ان شعر العربي النجار لا يملك غزارة عبارة ملاك[3] أو بن موسى[4] ، ولا نغمية شعرهما ، كما أننا لا نعثر فيه - هنا على الأقل - على التموجات الصوتية الرنانة وثراء التعبير التي هي من خصائص شعر عبد اللطيف[5] أو منصور[6] ، فأسلوبه - الذي هو ابسط بكثير ولكنه ثري والذي هو مباشر ولكن مع شيء من التفرد - يلائم بصفة كاملة مقتضيات النوع الأدبي أي محل شاهد ، والهدف المنشود من ورائه ، وهو اعطاء الانسان المتوسط حلولا ملموسة لمشاكله اليومية تحت حجاب من الصور والخيال التي يوثرها قلبه ، وفي أشكال موقعة ومقفّاة تيسّر تسجيل هذه الحلول بواسطة الذاكرة .... الا ان هذا الخطاب البيداغوجي أساسا لا ينكشف وينجلي الا باحتشام ... وحتى يتم ادراكه بعمق ، كان لابدّ - وبدون أدنى شك - من اختبار طويل للمؤلفين وكذلك وفي نفس الوقت التمكن من معرفة القوانين التي يخضع لها منطق سامعية بصفة عملية[7] .

ان كل من يتأمل في « المحل شاهد » ستعود به الذاكرة الى واحد من شخوص كلودال[8] وهو يطالب بـ « حق التضارب .. حق استعمال الاستدلال الدائر Argumentation Rotative مثله مثل كل الناس ...

ليس فقط ان نتّبع بشجاعة الخط المستقيم القائم بين العلامات الكيلومترية والامتار المكعبة من الحجارة المهمشة وانما - خاصة - ان نتصرف عن طريق الدروب المتعرجة والاشكال اللولبية والمنعرجات الجانبية والأقواس المتراكزة Parenthèses concentriques والقفز في الهواء والسير في الفراغ ، وباختصار ، أن نتخلى عن الطريق حالما نبدأ في النظر بقلق الى أين يؤدي ، وفي كلمة ان ننقل النقاش الى ميدان لا يحتوي فقط على بعدين وانما على ثلاثة أبعاد[9] ....

وفي هذا السياق ، فإن إيزوب[10] وفادر[11] ولافونتان[12] سيأتون الواحد تلو الآخر أو معا للايحاء بمقابلات كثيرة . وبالفعل ، فإن قطعتنا الرابعة هي حكاية خرافيّة وهي بالضبط حكاية الطائر الصداح وشجرة التين[13] .... ان القطعة الأولى ، بله الجزء الثاني من القطعة الثانية ، يشبهان أكثر الحكاية الخرافية والرمز المنظوم Parabole . أما القطعة الثالثة التي لا يبدو تسلسلها جليا فانه من الصعوبة بمكان ان نمنحها عنوانا ما ....

وهنا فإن اسفار الحكمة والأمثال وكذلك المثال التوراتي يمكنها - بدون شك - ان تنيرنا أكثر من مؤلفي الحكايات الخرافية[14] .

ولكن ، ليس ذلك سوى جسم القصيد ، لأن الحكايات الاسطورية ليست دائما تلك التي تبدو لنا في الظاهر[15] ... ما هي روحها اذن ؟ ما هو مغزاها ؟ ان ذلك ، وان وقع التعبير عنه بوضوح أحيانا الا انه يبقى في الغالب ضمنيا وخاضعا لشتى التأويلات ، ففي قطع كثيرة لا نجد سوى موقف وجداني يجمع بين كل الحلول

المقترحة من طرف الشاعر إزاء شتى المشاكل الحياتية وهو موقف غامض يبدو وكأنه الوحيد الذي يعلل وحدة القطعة ويكوّن العبرة منها .

القطع الشعرية

* **ربما نميل الى عنونة القطعة الأولى بـ** « المتزوج بلا انسجام » Le mal Marié ... وبالفعل فان المؤلف يقدم لنا درسه من خلال وضع نفسه على الركح ومن خلال تبريره لزواج خال من كل انسجام ... ذلك أن ارتباطا كهذا كان ولا يزال يعد انحطاطا ، مثله مثل المخالطة السيئة التي تذكرنا بها الأبيات الأولى .... لقد كان ذلك هبوطا اراديا مقبولا الا انه ختم بخيبة امل وخسران أما المذنب فيستحق ليس فقط التوبيخ بل وأيضا عقابا مثاليا هو الكي بالنار ، وليعلم السامع ، وهو يستفيد بهذا الدرس ، بأن الذل هو أعظم المصائب : ان نخسر في مبادلة ما هو بلية في حدّ ذاته اما ان نُذَلّ فهو بلية أعظم وليكتف ـ هذا السامع ـ بلوم نفسه فقط اذا كان عليه ان يختار بين شيئين فاختار اردأهما وليتذكر أيضا بأن الاحسان الى الغير لا يقابل بالمثل[16] :

نُوَصِّيك يَا بنِي العَمْ
إذَا قْبِلْتْ الوَصِيّه[17]
بَارِي الذِي فِعْلُهُمْ ذَمْ
يَرْمُوكْ فِي مَهْمهِيّه[18]
تِنْدِمْ لاَ يْفِيدْ النّدَمْ
تُصْعُبْ عْلِيكْ القْضِيّه
أنَا الّذِي عْشَقْتْ خْدَمْ
وْخَلّيتْ حُرّه سْجِيّه
وَكُلْهَا خِيرْ ونْعَمْ
وْحَطّيتْهَا فِي الثّرِيّه[19]
كْبِرْ رَاسْهَا وْعْمِلتْ خْشَمْ
وْعَادِتْ تْحِمِقْ عْلِيّه[20]
نِسْتَاهِلْ الْكَيْ بِعْظَمْ
مِنْ سَاقْ كَبْشْ الضْحِيّه[21]
لأجْلْ اللِّي رْضِيتْ بِالْهَمْ
وِالْهَمْ مَا رْضَاشْ بِيَّ[22]

* **ان القطعة الموالية** تتّصف بالتباين بين قسميها الاثنين ، وبالفعل فان الأبيات الثلاث الأولى تقترح على السامع حلولا صارمة : الاسراع بالتخلي عن الصديق الذي لا يكتم السر .... الصبر والدعاء في حالة المحصول السيء أو بكل بساطة في صورة الاخفاق .... تطليق المرأة الشرسة والشريرة بدون تأخير .... وباختصار ، وجوب أخذ موقف من كل شرور العالم الأرضي .... وبالعكس من ذلك ، نرى الشاعر ، من خلال رمز الزهرة ، يبين الموقف الذي يجب اتخاذه تجاه صديق لم يعرف كيف يلتزم بكل التحفظ الذي من حقنا ان ننتظره منه .

ليست المسألة اذن في ان نهشم كل شيء بل ان نتحلّى بالجلد أمام الظروف السيئة ... ان هذه الزهرة التي كانت تزين محيّانا لم تضع قطّ ... انما فقط سقطت من على الطبق لتقع فوق غطاء الخوان .... إنها لم تغادر قط مائدة العائلة .... فالنعمة التي تحل بأصدقائنا يجب اعتبار انها حلت بنا نحن أيضا ذلك ان الصداقة تتطلب السخاء وتترفع عن كل حسد :

الأحْبَابْ إذَا كَانِتْ بْسِرِّكْ بَاحِتْ
أُتْرُكْ اعْمَلْهُمْ لاَ تْكُونْ بْخِيلْ[23]
وِفْلاَحْتِكْ إذَا كَانْ هِيَ جَاحِتْ
اسْتَخْلِفْهَا لِلْمَعْبُودْ حَيْ جْلِيل
وَاعْيَالِكْ إذَا مْعَاكْ قَبَاحِتْ
طَلِّقْ فَارِقْهَا بْنِهِيضْ عْجِيلْ
إذَا رْشِقْتْ نْهَارْ وَرْدَه فَاحِتْ
مِنْ فُوقْ خَدِّكْ فْتَحِتْ بْتَحْفِيلْ[24]
غَفَلْتْ وِتوَعِّيت تِلْقَى رَاحِتْ
نْظَرْ فِي يِدْ غْضِيدْ خْلِيلْ
فَذِلِكْ مَعَاه وْقُولْ صَحَّه طَاحِتْ
مِنْ الطّبَقْ وْجَاتْ فِي الْمَنْدِيلْ[25]

* هل يجب ان نُقصر مغزى القصيد الثالث على مجرد تحذير من فلتات اللسان ؟ هنا تكمن بدون شك الفكرة التي وقع التركيز عليها الا انها لا تمثل القصد الوحيد للشاعر الا اذا أردنا ان نجعل من الأبيات الرابعة والخامسة والسادسة مجرد مقارنات تأتي لتعزز التأكيد الرئيسي وهو الحذر الشديد في الكلام .... اما المؤلف على العكس وبدلا من ذلك - فيبدو وهو بصدد اعطاء مجموعة من النصائح المتنوعة لسامعه بعد ان ذكره بقيمة تجربته مع التأكيد بصفة خاصة على مساوي اللسان (الطويل) اللاذع La Mauvaise Langue ولكن - وقبل أن يصل الى هذه الخلاصة - فانه يذكر من يريد ان يسمعه بالعديد من اللازمات العادية للشعر الشعبي : لا لباس بدون قياس .... لا قيمة بدون شجاعة لا بناء بدون أساس ولا أبهة بدون مال :

قِسْتْ الـدّنْيَا بْكُلْهَـا بِقْيَـاسْ

وتْعَـاطِيـتْ أمُـورْ بِالْعَقْلِيِّه

وْصِلْتْ لَمْصَـرْ والعِرَاقْ وْفَـاسْ

وِنظَرْتْ في التّوَارِيخْ الزّمْنِيّه[26]

إغْلِبْ النَّفْسْ وِتْجَنَّبْ الوَسْوَاسْ

كُفْ لْسَانِكْ مَـا تْجِيكْ أذِيّـه

بْغِيرْ لِفْصَالَه مَـا يْصِيرْ لْبَـاسْ

وِبْغِيرْ الشّجَاعَه مَا تْكُونْ مْزِيّـه

كُـلْ بَنْيْ يْحِبْ غُرْقْ السَّاسْ[27]

بْلاَ مَالْ مَا تَعْمِلْشْ فَنْتَازِيَّه

اللِّي شَدْ مْعَ الْعْبَادْ الْبَـاسْ

هَـاكَـا مَـا تِتْقَـدْلِيـهْ ثْنِيّـه

يَبْدَا فِي الدّنْيَا كْمَا الْخَوَّاسْ[28]

طْوِيلْ اللّسَـانْ دِيمَا فْعَالَه دْنِيّـه

الـلِّي يَـاكُـل مِنْ زَرْعْ النَّـاسْ

يَعْمَل زَرْعَه عْلَى مْرِيرْ الثَّنِيّه[29]

* ان الحكاية الخرافية الطائر الصداح وشجرة التين[30] تستهدف بدون أدنى شك الأجنبي الذي يطبق عليه العرف عادة - تحت أشكال وتنويعات مختلفة - لآخر بيت في الحكاية : « أليست قيمة الانسان نابعة مما يمثله في بلاده .... هناك حيث عائلته وأهله ؟! اذ لديهم يجد الملجأ في حالة المرض وفي حالة الفقر يجد الشفقة والحنان ... وعندما تزوره الموت ، يسير الأهل والأصدقاء في جنازته باكين ملتاعين ، أما في بلاد الغربة ، - وعلى العكس من ذلك ، من سيفكر في أن يسأل : أيها الطائر الصداح على أي غصن ستقضي ليلتك[31] ولكن الحكاية لها أيضا مغزى عام : ان لا نبالغ ابدا في تقدير مواهبنا وأن لا نهاجم من هو أقوى منا .... وعندما نريد مخاصمة احد ما يجب ان نتأكد مسبقا من مقدرتنا على النقاش في الميدان الذي نريد نقل المناقشة اليه والا فاننا سنجلب لأنفسنا الرد الساخر الذي توجهت به شجرة التين الى الطائر الصداح :

بِاللّه يَا قَاصِدْ حْرُوبْ افْتَـانِي

مَـاكْ تَعْرِفْنِي مْنِ الزّمَـانْ الْفَـايِتْ

بْطَلْ مْشَهّـرْ نَقْهِرْ الطُّغْيَـانِي

مِنْ حَرْبِي تَغْدَى الرِّجَالْ شْتَـايِتْ

وانْتَ كْمَا الْعَصْفُورْ ذُو جِنْحَـانِي

جَـالِي مِنْ وَكْـرَه جَـامِتْمَـايِتْ

بَـاتْ ، عْلَى الْكَرْمَة مْنَامَه هَـانِي

حَتَّى بَـانِتْ كُلّ الـذَّاتْ نْعَـايِتْ[32]

لِلْكَـرْمَه قَـالْ : شِدْ رُوحِكْ هَانِي

قَالِتْ لُو الكَرْمَه : يَا عْقَابْ شْمَايِتْ

مَـا حَسِّيتِشْ يَـا بُـوفْسَيِّـه

فَـانِي وَرْقَه مِنْ وَرْقَـاتِي بَـايِتْ[33]

هوامش

Fables et paraboles : « MAH'AU CHÂHED » d'EL ARBI N-NEJJAR Ibla : 10e an, n° 40 Trim. 1947. - P. 409-416.

(**) العناوين الفرعية والكثير من الهوامش من اعداد المعرب الى جانب الهوامش التي هي من اعداد المؤلف وقد أشير الى هذه الأخيرة بكلمة «المؤلف» (بين قوسين) بينما أشير الى الأولى بكلمة « المعرب » .

(1) من شعراء قرية العالية بالشمال التونسي مات ضريرا حوالي سنة 1942 بمسقط رأسه ويعتبر العربي النجّار من الشعراء الشعبيين الكبار الذين يضاهون احمد ملاك والبرغوثي وغيرهما شهرة وقيمة .

(2) « المحلّ شاهد » هو نوع أدبي شعبي يتمثل في منظومة شعرية قصيرة ترمي الى الوعظ والارشاد والاعتبار من خلال قصة خيالية عادية ويتجسد الدرس الوعظي من هذه القصة في البيت الأخير من المنظومة والذي يجب ان

يشتمل على مثل شائع تسهيلا للاستيعاب .

(3) شاعر شعبي صفاقسي من كبار الشعراء الكلاسيكيين عاش بالقرن التاسع عشر واشتهر باتصاله بمجالس المشير احمد باي (1837 ـ 1855) .

(4) من شعراء القرن الماضي المعدودين ضمن الشعراء الشعبيين الكبار وقد اشتهر ذكره هو أيضا بمجالس المشير احمد باي وهو من الشعراء الحضريين حياة وصناعة .

(5) هو أحمد بن عبد اللطيف من شعراء قليبية البارزين توفي في القرن الماضي .

6) منصور العلاقي شاعر تونسي مشهور ويعتبر من كبار الشعراء الشعبيين الكلاسيكيين وهو من مواليد طرابلس الغرب سافر كثيرا ووصل حتى الى الهند . . توفي حوالي الستينات من القرن الماضي .

(7) نجد عرضا لهذه القوانين في دراسة لديمرسهان تحت عنوان « المنطق الشعبي التونسي » بابلا : جويلية 1937 . ـ ص 5 ـ 23 (المؤلف) .

(8) بول كلودال (1868 ـ 1955) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي اشتغل بالديبلوماسية والأدب وكان في كتاباته شديد التأثر بالدين المسيحي والحضارة الشرقية . . . من الذين ساهموا كثيرا في اثراء الأدب الفرنسي (المغرب) .

(9) انظر بول كلودال . محادثات في لوار اي شار ـ باريس : قاليمار ، 1935 . نص . 15ـ16 (المؤلف) .

(10) مؤلف حكايات اسطورية يوناني عاش تقريبا قبل القرن السادس مسيحي وهو ذو شخصية تحف بها الاخبار الخرافية وقد شاعت حكاياته في شتى الآداب الاوروبية وغيرها . . (المعرب) .

(11) . . . فادر هو مؤلف حكايات اسطورية حاكي بها ايزوب . . . . وفادر هو الذي أدخل هذا النوع الأدبي الى روما (المعرب) .

(12) جان دو لافونتان (1621 ـ 1695) شاعر فرنسي شهير معروف خاصة بحكاياته الاسطورية المنظومة (المعرب) .

(13) اننا لهذا السبب نقلناه بالرغم من ان ميرسيي سبق وان قدمها بابلا : عدد أفريل 1939 ـ ص . 76 ـ 77 (المؤلف) ونلاحظ من ناحيتنا ان مرسيي كان قدم هذه القطعة او الحكاية الخرافية تحت عنوان «الغريب» بينما قدمها كيمينور في هذا المبحث تحت عنوان الطائر الصداح وشجرة التين ونحن نميل الى العنوان الأخير لما فيه من ايحاء رمزي (المعرّب) .

(14) لقد لاحظنا ذلك في نفس هذه المجلة (ابلا : 1945 ـ ص 313) ومن المفيد ان نشير في هذا المضمار الى ان البحوث والاطروحات المقدمة حول بحور ومقاطع الشعر التوراتي تلتقي بصفة مدهشة مع تلك التي تناولت بالدرس الشعر العربي الشعبي ويمكن في هذا السياق ان نرسم جدولا بيانيا مقارنا ستكون تطابقاته ذات ابحاء هام ولاشك (المؤلف) .

(15) لافونتان . الحكايات ، 71 ، 1 (المؤلف) .

(16) ان الاهتمام الأول هو الرئيسي (. . . أما ان نذل فهو بليه أعظم) وأما الاثنان الأخران فهما ثانويان : لوم النفس على سوء الاختيار والتعرض الى الجحود (المؤلف) .

(17) تجنب مخالطة من كان فعلهم مذموما اي سيّئي السيرة والسلوك (المعرب) .

(18) من العربية مهمة وهو المكان الصحراوي المقفر (المعرب) .

(19) يعني انه وضعها في اعلى المراتب ولنتذكر المثل العربي الشائع شتان بين الثرى (المنزلة . الوضعية) والثريا (المنزلة الرفيعة) (المعَرب) .

(20) اغترّ وتكبرت الى حد انها اصبحت تغضب عليه بعنف وحدّة ودون سبب ظاهر ومقنع (المعرب) .

(21) في بعض القرى من الريف التونسي يقع الاحتفاظ بهذا أو ذاك من عظام كبش الأضحية . . . . فالساق (مثلا) التي تحدث عنها الشاعر هنا تصلح للكي بالنار الذي يشفي من الحمّى وخاصة بالنسبة الى النساء الحوامل ولا يخفي ما تسببه هذه العملية من أوجاع كبيرة (المؤلف) .

(22) هذا هو المثل الشائع الذي يمثل العبرة من المحل شاهد (المعرّب) .

(23) من الصفات الأساسية المطلوبة في الصديق هي كتمان السر ومن يخالف ذلك فهو لم يعد جديرا بالصداقة وهكذا نلاحظ الاهتمام الفائق الذي يحاط به الاحتفاظ بالسر والذي تشدّد عليه عبارات مثل هذه :

ما نبوحش بالسر لو يضربوني بالحنش الحي . . . . وغيرها كثير (المؤلف) .

(24) اشارة الى العادة المتمثلة في وضع وردة أو ازهار ياسمين متجمعة في شكل باقة (مشموم) وذلك فوق الأذن قصد الزينة والتطيب (المعرّب) .

(25) يقول الشاعر ناصحا : اذا غفلت ونسيت وردتك ثم وجدتها بعد ذلك في يد احد اصدقائك المقربين فلا تغضب بل اشكر ذلك الصديق وانس المسألة على التوّ . . . والدرس الأخلاقي هنا يتمثل كما هو واضح في نصحنا بالصبر والجلد امام من يتعمد خيانتنا من الأقرباء والأصدقاء أو يتعمد الاعتداء على مكاسبنا .

(26) ان هذه الطريقة التي يتم بواسطتها ابراز الخصال الذاتية للمتحدث هي كثيرة الشيوع عند الشعراء الشعبيين وهم يقومون بذلك ـ في أغلب الأحيان ـ في مناسبتين : اما كما هو الشأن هنا لتعزيز النصائح التي يسدونها الى سامعيهم أو عندما يوجهون تحديا لشاعر آخر . . . وفي الغالب فان الشاعر يعدد مفاخره في آخر القطعة الشعرية بمثابة توقيع مع ذكر اسمه بالكامل (المعرب) .

(27) هذه لازمة اخرى من لازمات الحكمة الشعبية .

(28) يبقى متشردا لا مقر له .

(29) استيحاء من المثل الشائع المضمن هنا والذي يمثل العبرة والخلاصة من المحل شاهد .

(30) انظر حكاية اخرى من نفس النوع ولنفس المؤلف وهي حكاية القط والجرذ السمين . ابلا : 1939 ص . 346ـ347 (المؤلف) . . . . ان الطائر المقصود هنا هو ذلك الطائر المنتمي الى صنف الجوائم كالهزار والمعروف عند العامة « ببوفسية » أما اسمه بالعربية فهو الصعوة وللتبسيط استعملنا هنا اسم الطائر الصداح مع الملاحظ وأن الفرنسيين يطلقون على هذا النوع من الطيور اسمي Roitelet-Bec Fin (المعرّب) .

(31) مرآة الحياة التونسية . I ، 3 (المؤلف) .

(32) حتى الصباح وظهور الشمس التي بواسطتها تتميز وتتمايز الأشياء .

(33) ان المثل الذي استلهم منه هذا البيت ينطبق على الأجنبي (الغريب) لاظهار منزلته الدنيا كما ينطبق على من يتظاهر بأنه هام حتى يكفكف من غروره وهو بصفة عامة ينطبق على كل من يعتبر ناقص القيمة أو السمعة ولا يحظى بعناية أي شخص . . . . أما أشكال رواية هذا المثل فهي كثيرة التنوع سنكتفي هنا بذكر البعض منها وهي التي تعود اليها جل الأشكال الأخرى : « اشكون حسّك يا بو فسيّ فانا عود راقد » « اشكون ناشد عليك يا بوفسية على آنا عود بايت » . المؤلف) .



رؤية تزفتان تودوروف للأدب من خلال كتابه :

مفهوم الأدب وأبحاث أخرى (١)

بقلم : محي الدين حمدي

يستهل « تودوروف » بحثه في معنى الأدب متشككا في شرعية مفهوم الأدب بالاستناد الى حجج يعتبرها اختبارية . ويعزى استعماله عبارة الاختبار الى رغبته في الالتصاق بالعالم الموضوعي .

وذكر ان التاريخ الكامل لكلمة أدب ومرادفاتها غير متوفر في مختلف اللغات والأزمنة ، وان المعنى الحالي لكلمة « أدب » في اللغات الأوروبية حديث يكاد لا يوجد قبل القرن الثامن عشر .

ويتقدم الى معالجة المسألة بعرض آراء سابقيه التي تجمل في تعريفين كبيرين للأدب أولهما يعتبره محاكاة باللغة لما هو واقع أو غير واقع . واستنتج تودوروف ان التعريف الهيكلي الأول للأدب هو انه « تخيل »[2] .

ثم استشهد بـ « فراي Frye القائل ان النص الأدبي تخيلي لا يخضع لمقياس الخطإ والصواب واعترض عليه مبينا انه لم يحد الأدب بل قدم احدى نتائج مفهوم الأدب ، وقد وجد «تودوروف » الحجة في امكان القراءة الادبية لأي نص . ومعنى ذلك ان القصة التي ترسم احداثا حقيقية يجوز النظر اليها على انها ادبية تعرض وقائع خيالية .

بيد ان الباحث لم يوضح مقياسه في التمييز بين القصة التي تتناول احداثا حقيقية والأخرى التي تصف أحداثا غير حقيقية . واذا غاب التقابل لم يتسن الحديث عن حقيقي وخيالي . فهل يمكن قراءة كتاب علمي يصف سلوك الحيوانات ، قراءة أدبية ؟

وأضاف تخطئة لـ « فراي » ان الشعر بخلاف الرواية والقصة والمسرحية لا يعرف على أساس « التخيل » لأنه لا يحكي أي شيء وغالبا ما يكتفي بصياغة تأمل او انطباع .

ومهما كانت وجاهة فهمه الشعر فانه ربما لا ينطبق على كل الانتاج الغربي فضلا عن العربي . فالشعر العربي القديم خاصة مليء بصور الواقع حتى لو كانت هذه الصور ممتزجة بالتأويل والتأمل والرؤية الشخصية . من ذلك مثلا قصائد المتنبي في وصف معارك سيف الدولة مع الروم .

وأشار تودوروف بعد ذلك الى بروز مفهوم « الجميل » وهو التعريف الثاني الكبير للأدب نافيا عنه كونه هيكليا . واعتبر ان الاتجاه الادبي اللاحق أي الهيكلي هو الذي قدم التعريف الهيكلي الثاني للأدب اذ اهتم بـ « طابعه النسقي »[3] . فالأدب كلام نسقي بنظامه الداخلي يثير الاهتمام ، وهو ذاتي الغاية .

ولما كان الانتظام شائعا في كل انساق الخطاب - حسب تودوروف - فان حد الأدب بالنسق غير مجد ذلك ان خصائص اللغة تجعل التكرار يسيرا ومحتما[4] .

ويوضح الأمر أكثر فيذكر ان الكلام الذاتي الغنائية المعتم هو الشعر . أما الرواية فلا يجعلها نسقها معتمة . فالرواية الكلاسيكية الأوروبية تصور أشياء ووقائع وأحداثا وشخوصا . . .

فهل ان « تودوروف » يقر بالمرجع ؟ اذا صح ذلك فانه يكون قد هدم جهده «المعروف به في هدم علاقة القصة بالواقع ، كما يكون أضاع جهد تلاميذه في هدم علاقة القصة بالواقع ، كما يكون اضاع جهد تلاميذه في الوطن العربي للاقناع باستحالة المرجع في الرواية أو في الأدب عامة[5] .

ورغبة في التدقيق يبين الباحث ان العتامة ميزة كل كلام مثل « النقاش اليومي » .

ولئن كانت اللغة التي يتحاور بها البشر تتضمن نوعا من الغموض يخفي المقاصد الحقيقية[6] . فانه يعسر القول بان كل ما يتلفظه الناس غامض يحجب غاياتهم .

ولو ثبت ذلك لاستحال أي تفاهم بين الانسان والانسان . ويبدو ان الباحث يؤمن بفلسفة تقوم على انحجاب حقائق الوجود لذلك يريد تطبيقها على كل انشطة الانسان .

وتوغل تودوروف في موضوعه مقدما مفهوم « رينيه ويلك » René Wellek للأدب منتقدا جوانبه الوظيفية .

وعاب « ويلك » و « نورثروب فراي » بعدم اعتبارهما نزوع الأدب نحو الداخل خاصيته الجوهرية . ورغم ذلك فتودوروف لا يقنع بأن سير الأدب على نظام داخلي يحد الأدب اذ أن النسق الباطني - حسب منظاره - لا يحتم أن يكون النص أدبيا .

وتعقد مبحثه بملاحظته ان الخصائص « الأدبية » توجد أيضا خارج ما لا يعد أدبا مثل لعبة الكلمات والتأمل الفلسفي والتقرير الصحفي وانتهى الى أن ما ظُنّ تعريفا للأدب لا يعدو استخراجا لخصائص جنسين أدبيين كبيرين . فالأول ينطبق خاصة على النثر السردي والثاني على الشعر .

والحق أن « تودوروف » وصل الى مأزق يعسر عليه تجاوزه . وهو لا ينكر بلوغه الخيبة وإن حاول ببراعة المنطق الصوري اعتبارها مرحلة عابرة وضرورية لنيل المطلوب .

وسيسعى الى تجميل العجز المعرفي بالانتقال الى دراسة مفهوم الخطاب عامة . وبهذا الصدد بيّن أن لكل خطاب أدبي قرابة بخطابات غير أدبية ، فبعض الشعر الغنائي تجمعه الى الصلاة قواعد أكثر من التي تجمعه الى نوع من الروايات التاريخية .

وقادت المسيرة « تودوروف » الى القول بانعدام شرعية مفهوم الأدب وبأنه على الانشائية اخلاء موضعها لنظرية الخطاب وتحليل اجناسه[7] .

ويعد ما انتهى اليه الباحث امرا عجبا لأنه بذل في مناسبات اخرى جهودا مضنية لاستخراج « الأدبية » تحقيقا « لعلم الأدب »[8] . وما عساه يكون شأن المهتمين بالأدب العربي الذين دأبوا على تسلم مقولات « تودوروف » دون الشك فيها ؟ هل سيأخذون شكه في شرعية مفهوم الأدب دون شك ؟ هل سينتظرون شكاله في شكه الحالي ليتلقفوه دون شك أيضا ؟

ويعمد « تودوروف » منكر ماهية الأدب الى صوغ أحكام تعد تعريفا للأدب غير عابىء بما أقر من استحالة حد الأدب حدا جامعا مانعا . وتنصب تعريفاته المبثوثة في فصول الكتاب على عزل الأدب عن الواقع . « ان الأدب يرمز الى استقلال الخطاب »[9] . ويظهره موقفه هذا في صورة من يتعنت من أجل اشاعة مفهوم لا مرجع له غير مذهبيته الصريحة حينا ، المضمرة في معظم الأحيان .

كما يبين ان دراسته لما يسميه الممكن تثبت ان الخطابات لا تحيل على أي مرجع لأنها محكومة بقوانينها

الخاصة ولأن الكلمات ليست مجرد اسماء تشف عن الأشياء .

بيد انه لا يوضح كيفية نشأة هذه القوانين الخاصة التي يحتذيها الكاتب عند الكتابة ويقنع بملاحظة وجودها ومحاكاة أصحاب الآثار إياها .

وفضلا عن ذلك هو يتجاهل ان الكلام يمكن من استحضار الاشياء المادية والمعنوية بالرمز اليها وفق اصطلاح كل لسان وحاجة كل أمة وقدرتها على فهم الكون .

« فأمر التحول الدلالي ـ شأنه شأن حقيقة اللغة في جذورها الأولى ـ انما يعزى الى قانون الحاجة ، والحاجة مولد للوسيلة ، بل وللعضو المنجز لها ، ولما كانت اللغة مسارا حيويا على درب الزمان لزم أن تكون لها نوافذ مفتوحة على مضاعفات الوجود والحضارة بما أن « مشرّع » الكلام لا يتسنى له في لحظة من لحظات الوجود اللغوي أن يغلق سجل حاجيات الانسان من اللغة »[15] .

ولا يتصور عاقل إذا تحدث عن المرجع أن للكلام والاشياء التي قد يحيل عليها جوهرا واحدا . فالأشياء أشياء وإلى وجودها وادراكها يتوسل الانسان بالحواس أو الكلام الذي يصبح معقولات يعقلها العقل . وبهذه الوسائل قد يعرف الانسان الأشياء على حقيقتها وقد يكوّن لها صورة ربما هي تحريف لها ، لكن لا سبيل الى درء التحريف الا بتلك الأدوات التي يمكن التشكك في جدواها . وههنا يجد القارىء المتمعن أن الموضوع يتجاوز الأدب والكلام عامة الى نظرية المعرفة وعلاقة الرمز بالمرموز إليه أو صلة الفكر بالمادة .

إن « تودوروف » يمزح حقا عندما يقرر ان الكلام لا يحيل على الاشياء (أو الواقع) لأنه يختلف عنها شكلا وحجما وسمكا وكثافة مثل ان كلمة «فرنسا» مجرد أصوات مكتوبة وليست ارضا وجبالا ومدنا وسكانا وحضارة . . . بيد أن هذه الكلمة بعكس ما يريد الباحث ـ تحيل على مرجع محدد يمكن التثبت من وجوده الحسي بامتلاك أدوات التثبت . بل ان استعمال « تودوروف » اللغة الفرنسية يجعله لدى قارئه مرجعا محددا .

ويستعين الباحث بالنقد التطبيقي (القراءة) للدفاع بطرق خفية ذكية عن فكرة أثيرة لديه وهي عزل الأدب عن الواقع رغم اعترافه بأنه لا يوجد تعريف « هيكلي » للأدب يثلج الصدر . وبهذا الصدد يتبع مَنْحَيَيْن متكاملين يردان الى نبع واحد فهو من ناحية يتخير نصوصا يراها مثبتة لعزلة الأدب عن الواقع الخارجي ومن ثانية يمجدها باعتبارها الأدب الحق .

وتتعلق الآثار المختارة اجمالا ، بالأساطير والاشباح والعجائب والغرائب والتطرف والشذوذ والغموض .

فبعد ان حلل قصصا لـ « هنري جيمس » استنتج أنه لا فرق عند « جيمس » بين الواقع والوهم والحسي والنفسي معلنا أن « الحقيقة شخصية دائما »[11] . وليكون منطقيا وجب عليه اعتبار رؤيته هذه « حقيقة شخصية » لا يلزم بها غيره .

ولو جاريناه في حكمه العام « الحقيقة شخصية دائما » لانتهينا الى مشاركته حكمه وبذلك يصبح حكمه حقيقة غير فردية لاشتراك اثنين على الأقل فيها . ولا يخفى الباحث اعجابه البالغ بـ « الحقائق » التي يقولها « جيمس » حتى أنه لا يجد التعبير الملائم لوصف تفرده « كيف يمكن تسمية الفذ ، والحال ان اسماء الأعلام ذاتها لا تخص الفرد ذاته ؟ اذا كان غياب الاختلاف يساوي العدم فان الاختلاف المحض لا ينبعث : انه غير موجود بالنسبة الى اللغة »[12] .

ولا يبعد تودوروف من نهجه السالف وقت تناوله « ادقار آلان بو » الذي يملأ موضوع الموت كل صفحة مما كتب . ويطري تودوروف هذا الكاتب لأنه لا يرسم الحياة الامريكية ويهمل الواقع الخارجي . ان « بو » حسب الباحث « بناء ومبدع أشكال »[13] فلا محاكاة عنده

وكل شيء لديه هو « بناء ولعبة »[14] أي تخيل محض ، لكن « الخيالي هو أكثر من مجرد خيالي . انه يشغل الوجود الانساني على كل أصعدته »[15] .

ويحط هذا الباحث في نفس المنزل عند فحصه « اشراقات » الشاعر « رامبو » مكثفا الرؤية التي عرضت من قبل . ولهذا يتحتم بسط اضافته ولو بدت ضربا من الاطناب .

يذكر ان الكائنات المتحدث عنها في « اشراقات » غير محددة وهي موصوفة بكلمات وجمل متقطعة وخلص الى ان الشاعر « رفع الى مرتبة الأدب [وهذا ليس له تعريف عند الباحث !] نصوصا لا تتكلم عن شيء » وهي فضلا عن ذلك خلو من المعنى مما « يهبها معنى تاريخيا واسعا » .

فإذا كان الكلام غامضا عد تجسيدا للأدب الجيد أو الشعر الرائع الذي يثبت استحالة تحديد المرجع وفهم المعنى .

وبعد ذلك الا يجوز القول ان تقطع لغة « رامبو » وغموضها يعكسان انبتات الروابط بين البشر في مجتمع الشاعر ؟ اذا صح ذلك كانت « اشراقات » مرآة لواقع مشوّه ، أي أنها تحيل على المرجع لا معنويا بل بنائيا وهذا أبلغ في اثبات المرجع باعتماد رؤية « تودوروف » المركزة في تحليل « اشراقات » على بنية الكلام .

إن « تودوروف » يؤول النصوص بما يخدم مذهبيته غير مكترث لتناقضه ، ويتجلى في هذا الاطار ان نفيه للمرجع ليس مطلقا . فهو ينكر المرجع اذا كان اجتماعيا ويقره اذا كان غيبيا ، من ذلك من ذلك ما أثبته عند تحليله احدى قصص « هنري جيمس »[16] .

ثم ان احتكامه الى الغيب مرجعا ظاهرة مبثوثة في غير هذا الكتاب[17] .

وليس وعدنا ان ننكر عليه التسليم للغيب لالتصاق هذا الموضوع بالفكر والعقيدة وانما لا نستسيغ منه شطب المرجع اذا كان اجتماعيا وابرازه اذا كان غير اجتماعي .

ويستغل « تودوروف » تحليله الرواية البوليسية ليبث بذكاء نادر مذهبيته وموقفه من المجتمع مبلغا رسالته التي تخدم الصف الذي ينحاز اليه . ففي هذا الاطار يقارن بين كاتب الرواية البوليسية وبين الناس الذين يعيشون في المجتمع . فالكاتب الخاضع لقوانين الممكن أو المحتمل يجوز له التمرد عليها ، أما الناس الذين يكشفون « قوانين الحياة ومواضعاتها » فانهم « عاجزون عن تبديلها ومجبرون على التقيد بها »[18] .

ويصدر عن رأيه ضمنا ، ان الفلسطيني مثلا لا يتسنى له الحلم بالعودة الى ارضه لأنه من جهة انه انسان مضطهد عاجزا عن تبديل نظام العالم ومجبر على قبول الأمر الواقع . . .

إن هذه الدراسة الموجزة لا تهدف الى تقديم كتاب « مفهوم الأدب » فصلا فصلا وانما تحليل اهم مقوماته المتضمنة رؤى أساسا تشغلنا نحن لذلك عرضنا أهم جوانبه الأدبية وخلفياتها وسعينا الى مناقشتها .

وليس من غاياتها أيضا الإزدراء بـ « تودوروف » لأنه علم في ميدانه يمتاز في هذا الكتاب بالقدرة الفائقة على تفكيك البناء الداخلي للآثار الأدبية والربط المحكم بين مفاصل بحثه . ولهذا السبب لا غنى لطالب التفكيك عن « تودوروف » ذي الباع في اقتناص الجمل والكلمات المفاتيح وتحليلها .

بيد ان الحذر واجب إذا تعلق الأمر بما أسميه الماهيات والمشكلات الكبرى أعني طبيعة الكلام والأدب وعلاقتها بالواقع وصلة الانسان بالحرية في المجتمع الذي يشتمله .

إن فضل « تودوروف » واسع لقوله صراحة - حتى يعلم من لا يعلم إن اعتناءه الحالي بما اهتم به يعزى الى مذهبيته القابلة للتطور ![19] . وكذلك « ان الجهد المعرفي لا يروم نيل حقيقة مطلقة ، بل تقريبية

1) تزفتان تودوروف ـ مفهوم الأدب وأبحاث اخرى ـ منشورات Seuil سلسلة مشكلات ـ فرنسا 1987 بالفرنسية .

2) المرجع السابق ـ ص 12 .

3) المرجع السابق ـ ص 16 .

4) المرجع السابق ـ ص 17 .

5) انظر مقاله في الاقناع باستحالة المرجع : الحكاية الأدبية ـ ص 133 ، مثلا ـ بـ « ابلاغ » عدد 8 (تأليف جماعي) بعنوان : التحليل الهيكلي للحكاية ـ منشورات Seuil ـ سلسلة مشكلات ـ فرنسا 1981 ـ بالفرنسية .

6) انظر بخصوص غموض اللغة وما ينشأ عنه من سوء تفاهم : بول واتزلاويك ـ حقيقة الحقيقة ـ نقله من الامريكية الى الفرنسية ـ ادقار روسكيس ـ منشورات العتبة ـ سلسلة مشكلات ـ فرنسا ـ 1984 ـ فصل مزالق الترجمة ـ ص 13 ـ 23 .

7) تودوروف ـ مفهوم الأدب ـ مرجع سابق ـ ص 25 ـ 26

8) تودوروف ـ أصناف الحكاية الأدبية مرجع سابق ـ ص 131 .

9) مفهوم الأدب مرجع سابق ـ ص 86 .

10) الدكتور عبد السلام المسدي ـ التفكير اللساني في الحضارة العربية ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس 1981 ـ ص 195 .

11) تودوروف ـ مفهوم الأدب ـ مرجع سابق ـ ص 102 .

12) المرجع السابق ـ ص 107 .

13) المرجع السابق ـ ص 116 .

14) المرجع السابق ـ ص 114 .

15) جان دوفينو ـ سوسيولوجيا الفن ـ ترجمة هدى بركات ـ الطبعة الأولى ـ منشورات عويدات ـ سلسلة زدني علما ـ بيروت باريس 1983 ـ المقدمة ـ ص 7 .

16) تودوروف ـ مفهوم الأدب ـ مرجع سابق ـ ص 96 .

17) انظر في ذلك ـ تزفتان تودوروف ـ مدخل الى الأدب العجبي ـ منشورات العتبة ـ سلسلة مشكلات ـ فرنسا 1976 الفصل الثاني : تعريف العجيب ، ص 28 ـ ص 29 ، وض 40 ـ ص 41 (بالفرنسية) ، اضطر الباحث ـ رغبة في تعريف العجيب ، الى مقارنته بالأدب الوفي للواقع حتى تتضح الفروق !

18) تودوروف ـ مفهوم الأدب مرجع سابق ص 93 .

19) المرجع السابق ـ ص 94 .

20) تودوروف ـ مدخل الى الأدب العجيبي

"حدث أبو هريرة قال" للمسعدي

حدث أبو هريرة قال . . قصة تحتوي على مجموعة من الأحاديث محورها الرئيسي شخصية تتحرك بطلاقة في أفق الكتاب وفي عمق النصوص لا تني عن الحركة والترحال والفعل ، تبحث لنفسها عن كيان ولا كيان في السكون تتوارى وراء اللفظ ان حدثت كأن اللفظ يميتها وفيها تنطق بلاغة تعجز الألسن عن مجاراتها ، ففي تراسلها بيان وفي منطوقها حكمة القدماء ممن أعجزهم الوجود عن فهمه بما هو موجود ، تستند في حركتها وفي مسيرتها وفيها نقل عنها من الأخبار ، مجموعة من المحدثين توزعوا بين الاحاديث توزعا محددا قصدنا أن نبرزه في هذه الدراسة كاشفين أبعاده ، موضحين وظيفة المحدث ودلالته في اطار الحديث ، وقد ارتأينا لتحقيق هذا الهدف رصد المحدثين وأسمائهم واحصاء تواترهم والمقاطع التي بها تحدثوا .

وسيكون لنا بعد هذا الطور مجال الاستنتاج واستقصاء الظواهر وتحليل العلائق بين مختلف الأشخاص وفي ذلك بغيتنا وما إليه قصدنا من هذا العمل .

1 ـ مستوى الرصد والاحصاء :

تتوزع الأحاديث الى اثنين وعشرين حديثا ، رواها ستة عشر محدثا وقد خصص الكاتب لأحاديثه احدى وستين مقطعا اختلف عددها من حديث لآخر وتعدد رواتها وتنوعت وظائفهم : اذ من المحدثين من بوأهم الكاتب مكانا في الحديث مرموقا فوظفهم لأكثر من حديث ، وهناك من اقتصر وجودهم على حديث واحد بنفس مقطعي واحد ولذلك دلالة ومعنى .

والناظر في الأحاديث ومحدثيها ومقاطع الكتاب التي توزعت عبرهـا الأحاديث يلحظ ما يلي :

ترتيب الحديث	الأحاديث	المحدث (الراوي): المحدث الاطاري في السند	المحدث (الراوي): المحدث الداخلي في المتن	المقاطع النصية
1	حديث البعث الأول	أبو هريرة		3 مقاطع
2	المزح والجد	رجل من الأنمار	ريحانة	4 مقاطع
3	التعارف في الخمر	ريحانة		مقطع واحد
4	القيامة	أبو المدائن		5 مقاطع
5	الحس	ريحانة		مقطع واحد
6	الوضع	أبو سعد		4 مقاطع
7	الوضع أيضا	أبو هريرة		مقطع واحد
8	الشوق والوحدة	أبو المدائن		مقطع واحد
9	الحق والباطل	بن سليمان (معن)		مقطعان
10	الحاجة	أبو المدائن		مقطع واحد
11	الطين	أبو هريرة	أبو عبيدة ثابت القيسي	5 مقاطع
12	الكلب	كهلان		6 مقاطع
13	العدد	كهلان		5 مقاطع
14	الجماعة والوحشة	أبو عبيدة هـ - بن حارثة		مقطع واحد
15	العمى	أبو اسحاق عمرو. السعدي		مقطع واحد
16	الجهل	حرب بن سليمان		مقطع واحد

ترتيب الحديث	الأحاديث	المحدث (الرّاوي)		المقاطع
		المحدث الاطاري في السند	المحدث الداخلي في المتن	
17	الغيبة تطلب فلا تدرك	مكين السعدي ه . الهذلي	ظلمة	7 مقاطع
18	الهول	حرب بن سليمان		مقطع واحد
19	الشيطان	ابن مسلمة السعدي		مقطع واحد
20	الحكمة	أبو هريرة		6 مقاطع
21	الجمود	أبو المدائن		مقطع واحد
22	البعث الآخر	أبو المدائن		3 مقاطع
مجموع الأحاديث : 22 حديثا		مجموع المحدثين : 16 محدثا		مجموع المقاطع: 61 مقطعا

وظيفة المحدّث ودلالته في : "حدث أبو هريرة قال" :

1) ان المحدثين (الرواة) ينقسمون الى زمرتين : زمرة برزت في مستوى جملة الاسناد فنسب اليها الحديث أطلقنا عليها صفة المحدث الاطاري . وزمرة ثانية لم تنكشف أسماؤها في جملة الاسناد وانما ذكرت على أنها كانت حلقة في سلسلة من أسند اليهم الحديث فبرزت في مستوى المتن .

2) ان كثافة عدد المقاطع يكشف بجلاء تركيبة القصة وهندستها ، فهي متشعبة التركيب ، مدروسة البناء ، تشكل معمارا هندسيا ينقسم الى وحدات كبرى مغلقة في ظاهرها منفتحة في باطن معانيها أطلق عليها اسم « الأحاديث » ، على ان هذه الوحدات تنقسم بدورها الى خلايا من الكلام اطلقنا عليها ـ من باب المقاربة ـ مقاطع نصية . توزعت توزيعا مختلفا من حديث لآخر يمكن توضيحه من خلال الجدول التالي :

الأحاديث		المقاطع
حديث واحد	←	7 مقاطع
حديثان	←	6 مقاطع

3 أحاديث	←	6 مقاطع
حديثان	←	4 مقاطع
حديثان	←	3 مقاطع
حديث واحد	←	مقطعان
11 حديثا	←	مقطع واحد
عدد الأحاديث : 22		مجموع المقاطع : 61

أحصينا في هذا الصدد المحدثين الاطاريين فوجدنا عددهم (14) . أما الزمرة الثانية فعددها (2) وقد استثنينا من المحدثين الداخليين من ذكرت أسماؤهم في مستوى السند ، فاعتبرنا بذلك ان كل محدث ذكر اسمه في السند أو المتن له وظيفة تخدم بناء القصة .

3) ان المحدثين يتوالون بالترتيب حسب ما شغلوه من أحاديث :

المحـدث	عدد الأحاديث
أبو المدائن	5 أحاديث
أبو هريرة	4 أحاديـث
ريحانـة	4 أحاديث
كهـلان	حديثـان
حرب بن سليمان	حديثـان
أبو عبيدة	حديثـان
رجل من الانمار	حديث واحد
أبو سعد	»
بن سليمان (معن)	»
هشام بن صفرة	»
أبو اسحاق السعدي	»
مكين السعدي	» »
ابن مسلمة السعدي	» »
هشام بن حارثة	» »
ثابت القيسي	» »
ظلمـة	» »

وظيفة المحدّث ودلالته في : "حدث أبو هريرة قال"

4) ويتوالون بالترتيب حسب المقاطع التي شغلوها كما يلي :

المحــدث		عدد المقاطع	المحدث	عدد المقاطع
أبو هريرة	المحدثون الرئيسيون	15	رجل من الأغمار	4
أبو المدائن		11	ثابت القيسي	2
كهلان		11	حرب بن سليمان	1
ريحانــة		8	أبو سعد	1
هشام بن صفرة		7	معن بن سليمان	1
مكين السعدي		7	أبو اسحاق السعدي	1
ظلمــة		6	ابن مسلمة السعدي	1
أبو عبيدة		6	هسام بن حارثة	1

وظيفة المحدّث ودلالته في : «حدّث أبو هريرة قال»

2) مستوى الاستنتاج والتحليل :

ان المتفحص في الجدول المتعلق بترتيب المحدثين حسب عدد الأحاديث يلاحظ أن لأبي المدائن السبق في نقل الأحاديث وروايتها يليه « أبو هريرة » ثم ريحانة فكهلان . . .

أما اذا نظرنا في الجدول المتعلق بترتيب المحدثين حسب المقاطع التي اسندت اليهم نقلا واخبارا فان ابا هريرة يحتل مكانة هامة ولأبي المدائن وكهلان المرتبة الثانية تليهما ريحانة . وخلاصة الاستنتاج في هذا المجال أن لأبي هريرة وأبي المدائن نفوذا لا يعلوه نفوذ في بسط القول وسرد الخبر وان لريحانة وكهلان قيمة خاصة من حيث عدد الأحاديث التي نقلاها والمقاطع التي خصصت لهما . والسؤال الذي يمكن ان يلح على الباحث في هذا الصدد : لماذا أولى المسعدى ـ بقصد أو بدون قصد ـ هذا الرابوع من المحدثين هذه القيمة ؟

ان تشريح هذه الشخصيات بمتابعة وظائفها في القصة ودراسة انماط علاقاتها كفيل باعطاء البعد الاحصائي مضمونه الوظيفي .

ـ بين أبي هريرة وأبي المدائن :

لهذين الشخصيتين وظيفة قصصية مزدوجة ، فهما محدثان ان نظرنـا اليهما من زاوية الاخبار ، وهما عنصران يشكلان قطبين محوريين يحركان الأحداث جذبا ودفعا في أطوار مختلفة من مسار حركة القصة ، الى درجة انهما رمزان لشخصية واحدة قبل البعث الأول ثم كأنهما انفصما في ظاهر النص وعلى سطح السلوك والأقوال ، الا ان الصراع الذي بقي موقوتا سرعان ما يحتدم فتعود الشخصية الجديـدة الى أصولهـا لتعكس صورتها المناهضة المتمردة من خلال سكون الماضي ورتابته ، فكأن شخصية أبي هريرة « الباطنة » بهويتها وموروثها وفلسفتها في الحياة تستيقظ من حين لآخر

لتتحول الى شاهد ، منكرة صورة الشخصية الجديدة المتجاوزة ذاتها ، الباحثة عن الخلاص الأبدي من عتمة الحاضر وبؤرة الواقع .

هكذا نجد شخصية أبي هريرة المنقسمة ، المنشطرة ، المسكونة بهاجس التحول ، ترنو الى البعيد بعيون لا يحدها المدى وبعزم لا يلين ، وفي عمقها يسكن النقيض « أبو المدائن » يتعين لها كائنا متحركا في صورة صديق يمثل صدق النفس في قرارتها ، وزيف اليقين في حاضر الفعل ، وهو ليس في آخر الأمر الا الشخصية ذاتها في طور من أطوار حياتها معلوم صنعها الماضي من عجينة الاعتقاد والايمان الراسخ بان ليس في الامكان أبدع مما كان . إن سمة الصراع بين المتحول والثابت بقيت ميسما اتسمت به حركة الشخصية في جلّ مراحل استحالتها وظلت الأنا رغم الحسم والالتئام الظاهر بين شطريها محاصرة (بالشطر المقهور من الأنا « الواقع » « أبو المدائن ») وليس فصلا البداية : « البعث الأول » والنهاية : « البعث الأخير » الا حلقتين ، دشّنت الأولى بداية المعركة مع الذات ورسم السبيل الصعبة في عالم تؤمه الوقائع المحنطة ، وختمت الأخيرة تتويجا رحلة أشقى من الدهر تعنّتا ومغامرة تملّكها الشوق الأبدي الى الحقيقة وبرد اليقين . ولا أعتقد انه من قبيل العبث ان يجعل المسعدي أبا هريرة يدشن وقائع الكتاب ويفتح أول صفحة في سجل المغامرة الوجودية فيكون بذلك المحدث . .

وموضوع الحديث في آن واحد ولا أرى معنى في أن يكون أبو المدائن آخر قافلة المحدثين الا ان يكون الشاهد على وقائع غريبة ، فهو الذي يبقى صامدا كما بدأ لا تزعزعه رياح الشك ، وهو الشطر المنزوع من أبي هريرة ، نزعته قدرة الانسان المتأله ، ووضعته كما تضع المعسر مولودها . ان كل هذه الظواهر وما تحمله من حقائق تدعو الباحث الى مراجعة العديد من الآراء التي ذهبت جازمة الى الاعتقاد بالانتصار المطلق لأبي هريرة وتأويل ما حفل به الحديث الأخير من رموز تأويلا يؤكد على سمة التجاوز والتعالي . ونحن اذ نشير الى هذا الجانب انما لنؤكد على ان طابع الصراع هو الذي حكم سيرورة تطور الشخصية في أفقها الرحب الممتد وان ذلك لا ينفي قطعا موت القديم الذي بقي في حالة كمونة دائمة يناوي الجديد ويستفزه ولعل دلالة الأحاديث التي ظهر فيها أبو المدائن كمحدث ـ بصرف النظر عن مغزاها ـ تشير الى الكثير من المعاني التي تؤكد ما ذهبنا اليه . فقد ظهر أبو المدائن في خمسة أحاديث : في حديث « القيامة » ولفظة « القيامة » في حد ذاتها مشحونة بمعنى ارادة البعث وتجدد الحياة ثم الشوق والوحدة وتدلان على الرغبة في التوحد والانسجام ثم « الحاجة » ولعلها تشير الى حاجة أبي هريرة الى التجاوز والالتحام بواقعه وبذاته « المسقطة » في الآخر قصد التغيير والخروج من حالة التشتت والانفصام ، ثم الجمود » وكأنها لحظة الشك أو الصمت بعد ان ينازع النفس اليأس في الاقلاع من دائرة الحاجة والواقع الآسن الرتيب وفي القدرة على الفكاك من هذه المثنوية « أبو

وظيفة المحدّث ودلالته في : «حدّث أبو هريرة قال»

هريرة ـ أبو المدائن » والخلاص من توزع هذه الذات الواعدة ببعث جديد .

وهكذا فما سر أن تكون الذات الممحية (أبو المدائن) شاهدا لا شريك له على غيبة أبي هريرة : غيبة لا تدركها ذات أبي المدائن ولا تفقه لها معنى سوى ان يسمع حوافر الفرس على الصخور كالرعد وان يشاهد مع ولادة الصبح دما على الصخر ، ان ذلك معناه ان ذات أبي هريرة القديمة (مجسدة في أبي المدائن) بقيت تلاحقه في آخر دورة من دورات حياته ، وان التخلص منها ومما ترمز إليه من قيم ثابتة ورؤية للوجود والكون عملية أعسر من أن تقول الذات فيها قرارها وان تحسم الأمر في شأنها إذ من الصعب ان يتخلص الانسان من ماضيه : تراثا وقيما وسلوكا .

وأعتقد ان في شخصية المسعدي ، الكاتب والانسان ما يعكس هذا الوجه من الصراع تربية وتعلما وبيئة وكتابة ، ففي باطنه يسكن أبو المدائن المسلم القنوع الراضي ، وفيه ايضا من أبي هريرة الشاك الحائر ، النزاع الى الحركة الشيء الكثير .

وظيفة المحدث ودلالته في: «حدث أبو هريرة قال»

بين أبي هريرة وريحانة :

من الملاحظات التي يجب سوقها اذا ما تحدثنا عن بقية الشخصيات وخصوصا منها ريحانة ، أن جل الشخصيات لا يمكن التحدث عنها الا باعتبارها صدى لأبي هريرة تعكس وجهة نظره سواء اتفقت معه أو لم تتفق لأن أفكار أبي هريرة ورؤيته للكون والحياة عادة ما تعرف من خلال الحالات النقيضة لها .

ولاشك ان الكاتب ـ حين صاغ شخصياته ـ قد ألبسها من صور الصراع والانسجام ما جعلها تأتلف أو تختلف غايته في كل الأحوال أن يبرز شخصية أبي هريرة المحورية وأن يجعل أبا هريرة في الآن نفسه مطلق الارادة ، لا يخلق الفعل فحسب وانما يولد الشخصية توليدا ويميتها أنى شاء ، وليست « ريحانة » في آخر التحليل الا من هذا القبيل ، فقد ولدت في مرحلة يقظة الحس وماتت في ذاكرة أبي هريرة بتجاوز هذا الطور وتعدي هذه المرحلة ومع ذلك فان لهذه الشخصية وهجًا من نوع خاص في وجدان أبي هريرة اذ أرادها المسعدي حسب ما أعتقد أن تكون لأبي هريرة سبيل فهم الوجود وبها ارتفع من مصاف الرتيب من أمر الحياة وشؤونها الى عتبة من عتبات ادراك الوجود الحي الناطق والتفكير في منزلته والشك في كينونته ، ولذلك أولاها المسعدي ما تستحق من القيمة في طور من أطوار مسيرة أبي هريرة الوجودية ، ولا غرو ان تحتل من المراتب أرفعها في سلسلة المحدثين وأن تكون علامة من علامات ارادة التوغل في الحياة والكشف عن أسرارها بوصفها رمز الجسد وصورة من صور الأنوثة الحية ، فهي الطبيعة ، ان أشرقت وتفتحت ، وهي الزهرة الملغمة بالنار وهي الدغل الكثيف الأشجار بحث أبو هريرة تفاصيله واستكشف تضاريسه فعشقها بعد أن عمدها فطهرها بخمر طهورا ورغب فيها طقسا من طقوس العبادة ثم

رغب عنها « ورحل عنها كارها البيوت والجدار يرده لو طلب الخروج منه أو السقف يخشى أن يقع عليه »[1] .

بين أبي هريرة وكهلان :

يظهر كهلان على سطح الأحداث في منتصف القصة وبالتحديد في حديثين : الكلب والعدد ، وهما حديثان شكلا أوج التجربة مع الجماعة ، فهما من هذه الناحية يمثلان حلقة من الحلقات المحورية في الكتاب ، اذ حاول أبو هريرة في هذا الطور تكسير قمقم الذات والنفاذ الى الخارج بالبحث عن كيانه في الفعل داخل الجماعة زارعا فيهم أمله عسى أن يتحولوا قيد أنملة عما هم فيه من الهوان والاسلام ، داعيا اياهم الى « جنات ووديان وأعناب مهدلة من لؤلؤ ومرجان وتين وتفاح ورمان وماء مستراح وريحان »[1] فاذا بهم الخواء ورجع الصدى واذا به « في وحشة القطرة من الندى تغني على الغصن صباحا »[2] .

لقد كان كهلان وسط هذه الجموع فردا متميزا ، فقد اتخذوا وسيلته للحياة والبقاء الصعلكة ، فآمن بالعنف وتعلق بـ « الفعل » خلاصه الفردي الذي ينم عن أعنف رغبات الوجود والسبق اليه بوساطة « فعل العنف » أو « عنف الفعل » في عالم الحاجة اذ لا بقاء الا للأقوى ولا صلح الا لمن كان شديدا على نفسه وعلى غيره ، وهكذا اكتسب منزلة خاصة في نفس أبي هريرة فحدثه هذا الأخير وأشهده على عمق تجربته مع الجماعة وأوقفه على ما نالته من عقم بسبب جحود من اليهم توجه وبفعل ما اعترى الجماعة من ركود وجمود .

« ارحمهم يا كهلان ولا تؤمن بهم . السلام عليك يا حبيبي[3] هكذا تبرز قيمة كهلان المحدث والشاهد على أقوى فصول التحول في مسيرة أبي هريرة وهو بذلك ينال حضوة أن يكون من المحدثين الأوائل كما سبق أن أشرنا .

بين أبي هريرة والمسعدي :

لقد أراد المسعدي لهذه الشخصية أن تكون دائمة الوجود محورا أساسيا لكل الأحاديث ، يلتف حولها المحدثون ويشهدون تمردها وسعيها نحو تحقيق الكيان ، فيسجل الرواة عن طريق السماع أو الرؤية أو الحوار أو المعايشة الحية أطوار نزوعها الى ما هو أرقى ما به تكتمل حياتها . فكأن حري بها ان تتصدر عنوان الكتاب « حدث أبو هريرة قال . . » فتصير القصة بذلك قصة شخصية لا قصة حدث ، ويصبح الحدث بذلك تابعا للشخصية تفرزه في حركتها ومسيرتها ، من خلال أفكارها ورؤاها وما ترغب في أن تشمله من أوساع .

وهكذا فقد شاء الكاتب لشخصيته ان تصاغ صياغة محكمة فوحد ما فيها من مركب وجعل من نزعاتها وأحاسيسها نسقا يولد الرؤية وينسج من مجمل الأفكار نظرة

وظيفة المحدث ودلالته في : "حدث أبو هريرة قال"

وظيفة المحدّث ودلالته في: «حدّث أبو هريرة قال»

للحياة وشكلا من أشكال السلوك . ولقد كان لتعدد المحدثين واختلاف زوايا نظرهم - وهو أسلوب فني اعتمده الكاتب - دوره الكبير في ان تكون الشخصية أقرب الى الصدق وأوفر معاناة ، وان كان هذا التعدد يفضي بنا الى القول ان المحدث - وهو الكاتب - يظل واحدا بالكثرة ، يستقطب الجميع ويشحنهم بأسرار الوجود ومعانيه فهو بمثابة « الاله الخفي » على حد تعبير « جولدمان » . وهكذا نلحظ ان بين « أبي هريرة » و « المسعدي » وشائج من العشرة تصل حد الانسجام لأنه بعض كيانه وان كان معه مختلفا ، ولأنه بعض من حيرته وشكه ، وبعض من حياة تسكنه ومن فكر يلح عليه ، فهو يتردد في قرارته ، ولعل هذا الجانب من المعاناة هو الذي جعل الشخصية تحيا على الورق حياة جديدة فتتمرد على كاتبها .

وتسعى الى صنع قدرها بنفسها حاملة مصابيح النور « حاثا فرسه مرسلا اياه كالريح » باحثة عن الحقيقة في أعالي الجبال ومطلق الفضاء .

لكل حديث في الكتاب تفريع أساسي مزدوج ، يشكل مصراعين بهما ينفتح النص وينغلق في حركة من الاسترسال معلومة ، وعلامة انفتاحه اسناد تتوضح فيه سلسلة المسانيد وعليه يتكىء « المقول » أو جملة الاخبار وبه تتحدد نسبة صحة الخبر في ظاهر التأليف . أما المصراع الثاني الذي به يكتمل الحديث فهو وحدة القول أو مضمون الاخبار وبه أيضا يمكن أن نقيم صدق القائل « الراوي » ودليلنا في ذلك قرب الخبر من « الممكن » أولا ، وما به ينسجم مع سابق الأحاديث أو لاحقها احتكاما الى وظيفة الشخصية المحورية التي تشد الأحاديث بخيط متين من التشكل والسرد وارتباطا بقانون التطور الذي يمكن أن يلحقها روائيا فيها يمكن أن نسميه ببناء الشخصية .

وهكذا نلحظ بوضوح دور « المحدث الظاهر » في النص باعتباره الراوي المعلن عنه وبوصفه الباني لجوهر الخبر وتفاصيل الاحداث ، الا ان هذا المحدث تختلف أدواره من حديث لآخر ، فهو حينا « المخبر » ومضمون الاخبار في آن واحد ، يسند اليه الحديث ، ويشكل في الآن نفسه شخصية تعايش الحدث بل وتمحوره احيانا ، فتكون جزءا لا يتجزأ منه .

وبهذه الصورة يمكن القول بان للمحدث وظيفة مزدوجة بين الاسناد والمتن فهو الشاهد الرائي ، وهو محل الشهادة والرؤية على أن وظيفة المحدث تختلف مستوياتها بين السند والمتن باختلاف شكل المساهمة في نقل الحديث ، وبتفاوت المشاركة في الحدث في مستوى المتن والملاحظ في هذا الصدد ان السمة الغالبة على الكتاب وجود محدث واحد ظاهر ينقل عنه الحديث ما عدا القليل من الأحاديث حيث تتعدد مصادر الرواية فيكون للحديث اذاك راويان ينقل احدهما عن الآخر الخبر بواسطة اسلوب التداول في الاخبار .

ومن الملاحظات الدقيقة في هذا الشأن ان الكاتب كثيرا ما ينوع مصادره في نقل

الاخبار وسردها فيحيل « الخطاب الأدبي « الى مخبر آخر عاين الحدث أو شارك فيه ، فتتكرر بذلك جملة الاسناد في المتن « حدث . . . قال » « قال ابو عبيدة ولم يروه ثابت . . » أو « قال : حدثتني ظلمة قالت . . » .

هكذا يتداخل الاسناد بالمتن وتتنوع مصادر الاخبار وأشكال عرض الحديث فنيا ، ولاشك ان وراء هذا التشكيل الفني الروائي محدثا محوريا مستترًا تقديره الكاتب الذي تلاعب بمنطق الاخبار تلاعبا يوهمنا ان ما وقع هو الحقيقة المحض في غابر الزمان وان أولائك المحدثين ليسوا كيانات من ورق صنعها خيال الكاتب وانما أشخاص عاشوا ردحا من تاريخنا فكانوا من تراثه في مجال نقل الاحاديث النبوية « أبو هريرة » ولعل المتتبع لهذه الاسماء يلحظ ما اتسمت به من صفة القدامة ، فزمرة منها صيغت على شكل يوحدها « أبو هريرة » - أبو المدائن - أبو عبيدة - أبو سعد - أبو اسحاق وزمرة منها مثلت في نظري نظاما من الجناس رمزيا اشتقت معظم حروفها من لقب الكاتب : « المسعدي » : (مكين السعدي ، أبو اسحاق السعدي ، ابن مسلمة السعدي ، أبو سعد) ، أما الزمرة الثالثة فهي من قبيل (ابن مسلمة بن سليمان ، بن سليمان ، بن حارثة ، بن صفرة) .

وبهذا الرصد يمكن القول بان اسماء المحدثين قد تراوحت بين العراقة في صيغتها وشكلها ، وبين الرمزية وما توحي اليه من شخصية الكاتب المعاصرة التي أرادت ان تترك بصماتها واضحة من خلال اشتقاق الأسماء التي تعود الى مصدر واحد هو الكاتب .

ومهما تنوعت أساليب الكاتب في بناء أحاديثه وفي صياغة مسانيده ، ومهما تنوع المحدثون واختلفت أسماؤهم فان الكاتب يظل الراوي الموجود بالقوة ، المحتفى في ظاهر النص فهو الذي يسيرهم ولا يخيرهم ، تقديره « هو » في كل الأحاديث التي بها تحدث الرواة ، وجملة « قال : قال حدثتني ظلمة قالت « دليل على ان سلسلة القول وراءها قائل هو الكاتب المحتجب الذي يريد ان ينطق الآخرين بافكاره ، فيتسلل بذلك الى عقولهم وألسنتهم ليصنع من كلامهم مواقف ، تتصارع في حلبة الزمان والمكان ، وبذلك ينسج أفكاره على هيئة من الابداع معلومة ، وفي نسق فني محكم يوهم القارىء باختفاء الكاتب وبعده عن مخاض الاحداث ، ويمكنه من حرية أوسع لاختيار المواقف المناسبة ، وطرح السؤال ، والبحث عن الحقيقة من وراء الشخصيات المقنعة والأحداث التي تكتسي طابع الرمز .

وهكذا يمكن القول ان المسعدي قد نجح من خلال « جدلية التجلي والاختفاء » في صنع المواقف دون الزام . ولعله بذلك أرسل فينا الحيرة تلو الحيرة و « فتح لنا مسلكا الى كياننا الانساني » كما فتح لنا مسلكا الى كيانه الفني ، فتولدت لنا بذلك معاني العشرة مع محدثيه ، وعشنا معهم شجون الحديث طيبه ، وألوان البيان أغزره .

وظيفة المحدّث ودلالته في : "حدث أبو هريرة قال"

هوامش :

(1) حدث أبو هريرة قال : الدار التونسية للنشر ط 1 (1973) ص 72 بتصرف .

(1) حدث أبو هريرة قال : نفس الطبعة ، ص 115 .

(2) حدث أبو هريرة قال : نفس الطبعة ، ص 121 .

(3) حدث أبو هريرة قال : نفس الطبعة ، ص 121 .

دراسة

قراءة في مذكّرات الأرقش

بقلم: فوزية الزاوق الصفّار

سبق أن قمت ببحث جامعي حول كتاب « سبعون » لميخائيل نعيمة » وكان محور هذا الكتاب « الترجمة الذاتية »[1] فعرفت الكثير عن الحياة الفكرية والأدبية لهذا الأديب وشاقني أن أعرف أكثر عنه في أسلوب فنّي جديد هو أسلوب « المذكرات »[2]. فنص الكتاب الذي بين أيدينا يقع في 139 صفحة لكنّ النصّ الحقيقي للمذكرات هو دون ذلك ، فالستّ صفحات الأولى منه خصّصها للتوطئة وثمانية صفحات أخرى خصّصها « للتّكملة » التي جعل لها عنوان :

« جريمة لا سابقة لها في الجرائم »

عريس يذبح عروسه في اللّيلة الأولى من شهر العسل أهي الغيرة أم الجنون أم ماذا ؟

وختم كتابه بخطاب وجّهه الى « الأرقش » أو « نصفه الثاني » فالمذكرات التي هي موضوع بحثنا تقع في 125 صفحة ، الاّ أنّ الاقبال على درس هذا النصّ ليس أمرا يسيرا والحقّ يقال لأن المطّلع على هذا الكتاب يجد نفسه تجاه نصّ غامض ، خال من الضّبط التّاريخي في تسلسل أحداثه ، محيّر في ادراك كنهه طريف في قراءة نصّه ، بامكانك قراءته قراءة عاديّة فيبقى عسير الفهْم غامضا وبامكانك استنطاقه بقراءة « التّوطئة » و « التكملة » . ولعلّك بتلك العملية تستنطق مؤلّفه ، ومن استنطاق مؤلّفه تستنطق الواقع بما له من « جذور في الماضي وصلة بالحاضر وايماء الى المستقبل[3] وقد سبق أن قلنا أن « ميخائيل نعيمة » قد مهّد لكتابة « مذكرات الأرقش » بتوطئة شوقنا الى تصفّح هذه المذكرات والاطلاع على ماورد فيها من أفكار وأسرار أقلقت صاحبها وحيّرته فأودعها في كتاب متوسط في حجمه ثريّ في معناه غنيّ بمواضيعه طريف في أسلوبه . وقد صاغ كلّ ذلك في شكل « مذكرات » شوقنا فيها لمعرفة هذا الأرقش الذي هو على حدّ تعبير النّاشر « رجل غريب الأطوار يخدم صامتا في مقهى ويطلّ على النّاس وحياتهم ، لا من حدقة العين بل من كوّة الخيال الطّلق والرّوح الصّافي فيدوّن هذه المذكّرات العجيبة بأسلوب يفعل بالقارىء فعل السّحر ، ويفتح له آفاقا بعيدة وعوالم جديدة ما كانت تخطر في بال[4].

وهذه المذكرات ان هي الا ثمرة صدمة صمت عنها الكاتب ولكنّها بقيت فاعلة في فكره ووجدانه فعمد الى صياغتها جماليّا .

فقد عانى بطلنا تمزقا بين « أرقشين » : بين « أرقش » يشدّه الى أسفل و « أرقش » يريد أن يسمو به

---

(1) كتاب « سبعون » « لميخائيل نعيمة » دراسة وتحليل .
أطروحة المرحلة الثالثة لنيل شهادة التعمق في البحث . السنة الجامعية 1983 ـ 1984 تونس

(2) ميخائيل نعيمة . مذكرات الأرقش ط 7 ص 7 . مؤسسة نوفل 1982

(3) المنجي الشملي . الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد ص 12 دار الغرب الاسلامي . بيروت ، لبنان 1985

(4) « مذكرات الأرقش » ص 4 من الغلاف كلمة الناشر .

الى أعلى . والكاتب بين هذا وذاك يحث الناس على التفكير في مواضيع انسانية تخرج بهم من العالم الضيّق الى العالم الرحب ، من دنيا الكلام والثرثرة الى دنيا الصمت والسكوت والتأمل ، والقارىء الجدّي هو الذي يقرأ ويعيد القراءة دون ملل وبامعان حتى يتذوق ما يقرأ وفكره في كل ذلك مشحوذ وذهنه غير شرود حتى « يتلقى النّداء » اذ كل أثر فني يتضمن نداء يكسوه العمق المقصود ويشتمل على سؤال يوجهه الى القارىء فيبث فيه حيرة زكية وقلقا وجوديا .

1) قصّة المذكرات :

انّ هذه المذكرات بمثابة مغامرة فكرية شرع صاحبها في تأليفها سنة 1916 وهو في سن السابعة والعشرين أي في عنفوان الشباب ، عندما بدأت تقلقه دودة الشك وأخذته نشوة التفكير وبدأ ينتشي بسكرة الوجود ويتأمل كل شيء حواليه . ففكرة كتابة « المذكرات » خامرت الكاتب منذ سنة 1916 يوم كان ضائعا تائها في هذا الوجود ، يوم كان « يمشي على غير هدى والى غير ما هدف ولا عصا في يده يتحسس بها الظّلام ، يوم كانت عيناه مفتوحتين وقلبه مغلقا كمن يفتش عن شيء يستضيء به في حياته ، وفجأة أبصر شبحا يسير نحوه وفي يده مصباح . . . وشعر في الحال كأنه وجد نصفه الثاني المتأمّل فوقعت الألفة بينهما . . . وتوالت الأيام واللّيالي وهو يقصّ عليه ما لم يقصّه عليه انسان من قبل وانتشى فأخذ يدوّن »[5] .

في تلك السن المبكرة نظر الأرقش حواليه ، واستوعب الكثير من اراء الناس ومواقفهم في الحياة تجاه قضايا كثيرة وبحكم ثقافته الواسعة وحساسيته المفرطة وخياله الخلاق ونظرته الفلسفية الى الكون لم يرض عن عدة أشياء ألفها الناس في حياتهم وجعلوا منها نظما وقوانين يتبعونها في حياتهم ويسيرون على منوالها . فتأمل فيها بعقله وبما استضاء به في حياته من نور العقل ، ووقف منها موقفا مغايرا ومختلفا عن موقف الانسان العادي .

وفي أواخر سنة 1917 دعاه داعي الحرب فلبى النّداء ولم يكن دوّن منها آنذاك « الاّ اليسير اليسير من اصداء خافتة لأشواق روحه العامرة[6] .

وانتهت الحرب ولكن صاحبنا لم يعد الى تدوين مذكراته وظن الناس أنه نسي « أرقشه » فراحوا يذكرونه به ويلحون عليه في نشرها حتى النهاية وجهلوا مقام « الارقش » عنده و « مرت من السنين ثلاثة عقود ـ وما أسرع ما مرت » [7] . ولكن « ميخائيل نعيمة » يتدخل ليرفع اللبس بينه وبين قارئه ويفي بدين عليه تجاه « الأرقش » ويتمّ تدوين « مذكراته » ويسلمها لدور النشر معللا ذلك بقوله ولكني حسبت أن نشر مذكراتك بكاملها دينا علي . وها أنا أمسح قلمي منها وأطلقها في سبيلها[8] .

فمذكرات الأرقش ليست عملا هينا بل هي ثمرة جهد وعمل وتفكير مستمر ومتواصل دام 32 عاما في مختلف قضايا هذا العالم من وجهة رجل مفكر وفيلسوف وأديب اذ هي تنضح بالتفكير العميق وتعبّر عن خبرة المؤلف وآرائه في الحياة والناس والأشياء[5] .

2) موضوعات المذكرات :

ان قلنا أن مواضيع الكتاب التي تطرّق اليها من خلال 24 أسبوعا متنوعة لم نبعد ، وان قلنا لأنها مختلفة الأغراض لم نبعد أيضا وهي على ذلك غير متناثرة في الاتجاه الأدبي والمنهاج النقدي ذلك أنها مرتبطة بفكرة أساسية هي قطب الكتاب وهي الارادة الكامنة فينا لمعرفة كل شيء والتفلسف في كل شيء والتحرر من كل شيء ومن عبودية الأشياء التي نجهلها .

« ماذا تريد يا نفس ؟ »

---

(5) ميخائيل نعيمة مذكرات الأرقش ص 136 و 137 .

(6) المصدر نفسه ، ص 137

(7) المصدر نفسه ، ص 138

(8) المصدر نفسه ، ص 138

فأجابت

« أريد أن أعرف »

« وماذا تريدين أن تعرفي ؟ »

قالت :

كل شيء

قلت :

« لماذا تريدين أن تعرفي كل شيء ؟ »

أجابت :

« لانني أريد أن أتحرر من كلّ شيء »

قلت :

ألا تكون حرّية بغير معرفة ؟

قالت :

« بل تكون عبودية »

قلت :

« ألا تكون حياة بغير حرّية ؟ »

قالت :

« بلى يكون موت[10].

وان المطلع على « مذكرات الأرقش » يلاحظ أن كاتبنا يستدرجنا لمعرفة الأرقش عن طريق الصدفة . ينزل المطر صدفة بغزارة فيلتجىء الصديقان الى مقهى عربي « بنيويورك » ليحتميا من المطر فيجدانه خاليا من الزبائن ويطلبان قهوة يتسليان بها وما هي الا هنيهة حتى جاء صاحب المقهى بفنجانين من القهوة العربية متمايلا كـ « لسكران » أو كمن يمشي على شظايا من زجاج ثم ارتمى على كرسيّ بجانبنا وقال متنهدا : « واحسرتاه عليك يا أرقش » .[11] فنحتار ولكن سرعان ما يبدأ حكايته مع « الأرقش » متعجبا كيف لا نعرفه ، وتنهد ثانية ليروّح عن نفسه ثم يقول : « لما كان الأرقش عندي ما كنت أهتم بشيء : كنت أجلس على كرسي أدخن نارجيلتي وأقبض فلوسا لا غير . أما اليوم فأصبحت مضطر أن أخدم الزّبائن بنفسي ، وأن أروح وآتي ألا تعرفان « الأرقش »[12].

وقبل أن يسمع جوابا تنهد ثالثة ثم بدأ في رسم الملامح الأساسيّة للأرقش ، هذا الرجل غفلنا عن معرفته وبدأت تتضح صورته ثم عرفناه شيئا فشيئا . فقد إنطلق من الصفر في هذا المقهى « جاء في يوم مثل هذا اليوم نصف عريان ولا ما يغطي رأسه والمطر يتصبب سواقي من كل خيط على بدنه » .[13] وقبل أن يعمل لقاء مؤونته لا غير . وما هو الا يوم أو يومان حتى أصبح يعرف من الشغل قدر ما يعرف صاحب المقهى مرتين وبعد شهرين أصبح يتقاضى مرتبا . لم يتذمر يوما ، ولم يطلب يوما ما زيادة من تلقاء نفسه . وزاد في التنهد والتحسر وبدت دموع بعينيه . أهذا الحدّ هو مؤثر ؟ ما هو مستواه الثقافي ؟ أين كان يعمل قبل هذا ؟ لسنا ندري ، وكان لكلام صاحب المقهى مفعول السحر في نفس الزبونين وودّا اعانته بالعثور عليه اذا مدّهما ببعض الأوصاف الخارجية للأرقش ، ولكنه باغتهما بأن مصدر حزنه أن صاحبنا شخص مجهول الهوية ، لا يعرف شيئا عن أصله وفصله رغم طول المدة التي قضاها معه (ثلاث سنوات) « نحيف البنية للغاية شعره أسود طويل عيناه سوداوان كبيرتان غارقتان وجهه مشوه بالجدري لذا لقبناه بالأرقش »[14]. ميّال بطبعه الى الصمت « انك لا تجعله يفتح فمه ولا بألف حيلة ، يروح ويجيء ساكتا »[15] « صامت سوى عن لا أو نعم » ، رجل غريب الأطوار « نسأله عن اسمه فيجيب « لا أعرف و « من أين أنت وكم لك من العمر لا أعرف »[16]، أيتجاهل عن قصد أم يكون تعرض لصدمة ما في حياته أفقدته الذاكرة لسنا ندري . . وان هو يصرّح في يوم السبت أي آخر يوم أتم فيه تحرير مذكراته بعد أن صرّح بضياع كل شيء منه حين

---

(10) نفس المصدر ، ص : 124 وص : 125

(11) المصدر نفسه ، ص : 7

(12) المصدر نفسه ، ص : 8

(13) المصدر نفسه ، ص : 8

(14) المصدر نفسه ، ص : 9

(15) المصدر نفسه ، ص 9

(16) المصدر نفسه ، ص : 9

عادت اليه ذاكرته بصريح العبارة ضاع كل شيء . . .
ضاع الأرقش . . .

. . . اليوم عرفت من أنا ـ أين ولدت ، ومن ولدني ، وما اسمي ، وأين عشت ، وماذا فعلت ، وبمن اتصلت ، ومن أحببت وأبغضت من الناس . تذكرت ، ويا ليتني ما تذكرت . . .

ما كان أسعدني أيام نسيت كل ذلك .

ما كان أقوى جناحي أيام لا ماض يشدّني الى أسفل ، ولا ذكريات تسمّر فكري وقلبي بالتراب .

. . . تبّا لها من ذاكرة لا يموت فيها شيء . . . [17]

ويواصل صاحب المقهى حديثه بقوله : « أغرب منه ما رأت عيني »[18] وينفي أن يرى حاضرا ومستقبلا رجلا في مثل غرابته وقد نجح الكاتب الى حد بعيد في اثارة انتباه الزائرين الى معرفة المزيد عن هذا الأرقش كالسؤال عن عنوان البيت الذي سكنه هذا الخادم ولكنه كان بيتا بسيطا متواضعا بلا عنوان في المقهى نفسه « مزدحم بصناديق من الخشب وعلب من القهوة مبعثرة هنا وهناك . . . خلا زاوية رأينا فيها لوحين من الخشب ممدودين فوق صندوقين وعليهما ملاءة من المقصور ولحاف من الصوف ووسادة وبجانبهما صندوقان ـ الواحد فوق الآخر ـ مغطيان بجرائد عربية فوقها زجاجة من الحبر وبجانب الزجاجة قلم . . . »[19]. فازداد استغراب الزائرين لما رأوه وسألا عن آخر مرة خرج فيها ولم يعد فأجاب « أن قد مرت أكثر من أسبوعين على غيابه » ورفض أن يعزيه بامكانية عودة صاحبه لأنه متيقن أو كالمتيقن من « أنه لو كان لا يزال حيّا لرجع قبل الآن »[20].

وانقطع المطر وهمّا بالخروج ولكن الصدفة التي يصوغها « ميخائيل نعيمة » في عبارة « خطر لي » وحدها على حدّ تعبير الكاتب شاء أن يسألا صاحب المقهى اذا كان الأرقش لم يترك « بعد شيئا من حطام الدنيا » فأجابهما بقوله « هذا كل ما تركه وناوله صندوقة صغيرة فتحها فإذا فيها » كتاب العهد الجديد » و « دفتر بسيط على غلافه كلمة « مذكراتي » مكتوبة بأحرف كبيرة »[21] ودون معرفة لمحتوى المذكرات سألت صاحب المقهى « اذا كان يرضى أن يبيعني الدفتر وكنت مستعدا أن أدفع له أي ثمن »[22] فسؤال المتكلم الذي يخاطب صاحب المقهى عن ثمن ذلك الدفتر ثم استعداده لدفع ثمن يثير انتباهنا أيضا . أكان يعرف عن الأرقش شيئا ؟ مرة أخرى لا يعتبر صاحب المقهى أن الصندوق له قيمة ويعتبر أن ذلك لا معنى له « وهل هو من الجواهر كي أبيعه ان هو الا دفتر بسيط »[23]ومع هذا ، يبقى الزبون حريصا عليه . فما هو السرّ في ذلك ؟ والأمر لا يخلو من اثنين اما أنه يعرفه أو له حدس قويّ . . . وناول صاحب المقهى الزبونين الدفتر عن طيب خاطر ، ما دام لا يعرف القراءة والكتابة وطلب منهما أن يعرّجا ثانية وثالثة على المقهى « اجعلوها عودة » وانصرف « الزبون » وهو لا يكاد يتصبّر حتى يبلغ بيته ليطالع « مذكرات الأرقش »[24].

واطلع عليها بدل المرة مرات « وقد انقضى على غياب صاحبها ردح من الدهر فلست أرى بأسا من نشرها لعلّ بعض القرّاء يجد فيها ما وجدته من المتعة والسلوى »[25]. وختم « التوطئة » أودعته الخفيّة للقارىء للاطلاع على المذكرات بتبيان منهج في تدوين مذكراته « بذكره أيام الأسبوع لا غير دون تاريخ اليوم والشهر والسنة »[26]

---

(17) المصدر نفسه ، ص 128
(18) المصدر نفسه ، ص 9
(19) المصدر نفسه ، ص 10
(20) المصدر نفسه ، ص 11
(21) المصدر نفسه ، ص 11
(21) المصدر نفسه ، ص 11
(22) المصدر نفسه ، ص 12
(23) المصدر نفسه ، ص 11
(24) المصدر نفسه ، ص 12
(25) المصدر نفسه ، ص 12
(26) المصدر نفسه ، ص 11

والمتكلم نفسه في النص يعترف بقصوره عن فهم الغاية من ذلك ويرفض « نعيمة » أيضا أن نستفسره أكثر . « هذا كل ما أعرفه عن الأرقش فلا تسألوني زيادة »[27].

وكان يؤمن ايمانا قاطعا أن كثرة الكلمات ملهاة للفكر . والبشر يهربون من السكوت والتأني . فانى لهم أن يدركوا الله وقد أشار « ميخائيل نعيمة » الى أغراض شتى من أبرزها : الكلام والسكوت وقد اختار المتكلّم الصمت ليحمي روحه الأبديّ ويحول دونهم ودون الوصول الى دخيلة نفسه .

« لذا سيّج روحه بالسكوت . . . لأنه أدرك حلاوة السكوت ، ولم يدرك المتكلمون مرارة الكلام لذا سكت والناس يتكلمون »[28].

يريد المتكلم تقليب هذا المعنى ليقرر ان تفكير الانسان في تطوّر مستمر ولا يمكن أن يستقرّ على حال في عالم جوهره التغيّر والتطوّر » لأن بيان الناس من أي نوع كان ، ومهما بلغ من الدقة والرقة ما يزال أضيق من أن يتسع لجميع مشاعرهم وأفكارهم »[29]. واعتبارا كذلك « ان الصدق بالنيات لا بالبيان »[30].

وبقدر الحاحه على قيمة الفكر يهمل المظاهر الخارجية كالتعلق بـ « الاسماء » مثلا . فالاسم في ادراك الناس يخفي سر الوجود فالسجل الأكبر هو سجلّ الكون الرهيب لا سجلّ الأسماء لأنه لا يفرط في شيء ولا يهتم بالتفاهات بل رائده العمل والفكر والعواطف لا غير « فهنالك لا أسماء ولا ألقاب ، ولا انساب ولا رتب ، بل اعمال وأفكار وعواطف لا غير »[31] ولما ادرك أن المجتمع الذي نعيش فيه هو مجتمع لا يخلو من القهر والنفاق والكبت للفكر وشهوات الانسان ، التزم الصمت من البداية وبقي يخدم صامتا في مقهى ويطلّ على الناس وحياتهم لا من حدقة العين بل من كوة الخيال الطّلق والرّوح وتألّم « ميخائيل نعيمة » من هؤلاء الذين سمعهم يتحدثون باجتهاد وحدّة واخلاص ثم يعود فيقول لسامعه او سامعيه : « ما ذاك فكري »[32]

وقد احترز « ميخائيل نعيمة » وهو يخط هذه المذكرات من تطور الفكر وان كان يكتبها لنفسه فيصرح بذلك قائلا « وأنا وان أكتب المذكرات لنفسي لا للناس ، سأضع في آخرها ما ذاك فكري[33] . ويلح « ميخائيل نعيمة » على قيمة الفكر وتطوّره بكل ما يقدّسه البشر من التعلق بقشور الحياة ومظاهرها الخارجية ويتفلسف ويجعل الاسم وسيلة مفتعلة لتنظيم فاشل في حياة الانسان الاجتماعية قائلا : « أنا الآن في عرف « شين » وزبائنه « أرقش » لا أكثر ولا أقل ، انسان صغير مجهول وجهه كخشبة نخرها السوس[34]. لذا اختار طريقا غير طريقهم . هم متكلمون وهو ساكت . يربط بين قضايا جسمه وقضايا روحه ، وكأنه متأثر أسوأ تأثر بما حصل من هذه الثقب التي حصلت له فسموه « بالارقش » وكأنه يرى في الموت وسيلة يتخلص بها من هذه العاهة التي جعلته أرقش الجسم وأرقش الاسم كأن الموت بالنسبة اليه حلّ أو نجاة من هذه الحالة . ويتطرق في هذه « المذكرات » الى النظر في مختلف الطبقات الاجتماعية التي أقرّت الملكية فينقد الناس الذين يعيشون بفضل اسم ورثوه لا بفضل جهدهم وعملهم « أنا الآن في عرف شين وزبائنه أرقش لا أكثر ولا أقل : انسان صغير مجهول . . . لا نفع مني الا لتقديم القهوة والوسكي وورق اللعب وغسل الفناجين وكنس المحل . لكن لو قلت لهم غدا ان اسمي عبد الرحمان باشا البغدادي لانقلبت الآية فأصبحوا الخدم وأصبحت السيد[35] ويلاحظ المتأمّل نزعة نعيمة الاجتماعية ودعوته الواضحة الى العدل الاجتماعي ونداءه الى انشاء نظام

---

(27) المصدر نفسه ، ص 11

(28) المصدر نفسه ، ص 13

(29) المصدر نفسه ، ص 15

(30) المصدر نفسه ، ص 15

(31) المصدر نفسه ، ص 17

(32) المصدر نفسه ، ص 14

(33) المصدر نفسه ، ص 14

(34) المصدر نفسه ، ص 18 ـ ان المقصود بشين هو (صاحب المقهى) . م

(35) المصدر نفسه ، ص 16

جديد يقوم على الأعمال والأفكار والعواطف الانسانية لا على الأسماء والألقاب : فهو القائل : « أنا بما أفكر قبل أن أكون بما أعمل وبما يظهر مني والفكر لا يستقر على حال[36] .

فسخريته واضحة من النظام الذي ارتضاه المجتمع ، مما دفعه الى الثورة عليه وتقويضه لتعويضه بنظام آخر نابع من الكون الأسمى ومشكلته أنّه رافض وساخر وثائر،لما أقام البشر عليه حياتهم ، فالانسان الذي هو بمثابة الالاه يقومونه بالمال ، ويفقد قيمته اذا قلّ ماله ، وينعدم تماما اذا فقد المال « والناس مع ذلك ، يعجبون لحياتهم لا يستقيم لها وزن ، ولا يثبت لها أساس وقد وزنوها بالدّرهم . وأسسوها على البيع والشراء والحياة أخذ وعطاء لا بيع وشراء . أما أساسها فالله »[37] .

فالمسافة بينه وبين البشر تزداد يوما بعد يوم لأن « الناس لهم عيون ولا يبصرون ولهم آذان ولا يسمعون »[38] ـ فكيف يستطيع أن يتفاهم من يفوق الناس حدة وذكاء وصفاء واصابة في الرؤية مع من هو دونه مستوى ؟ .

ونتقدم في قراءة الأثر ، وتزوره فتاة ويشعر كأن ضبابا يكتنف أفكاره ونتساءل عن سر أمر هذا الأرقش : أكانت له قضية مع هذه الفتاة التي استحضرها بخياله والتي أعلمنا بها يوم السبت هذا أي اليوم الخامس من كتابة « المذكرات » : . لقد وصفها وصفا مفجعا هي امرأة لا يزال الدم يكسو نحرها فما هو الأمر ؟ أكان الأرقش قد حاول قتلها حينما كان مقيما بالأرجنتين ، أم شهد الأرقش شخصا أراد أن يغتالها ، أم شهدها وهي تريد أن تقتل نفسها ؟ .

« من هي ؟ ولماذا ؟ الأفضل أن . . .

لا . لا . هذا فوق طاقتي . ماذا تبتغي مني هذه الفتاة ومن هي ؟ هجرت الأرجنتين فرارا منها . فما أدراها أني في « نيويورك » ، ومن هداها الى صومعتي ؟

. . . عادت القشعريرة الي . أصابعي تأبى ان تطيعني فلأسترح .

. . . ثم شعرت كأن قرابة بعيدة تربطني بها ـ كأني رأيتها من قبل . كأني عرفتها كأنّ بيني وبينها صلة . وأحيانا أذكر أني رأيتها ، وكيف عرفتها ، والصّلة التي تربطني بها . واذ توشك الغشاوة أن تنقشع عن أفكاري تماما اطلبها فلا أجدها[39] ليس لنا الآن ما يفيد الجواب انما كل الأمر أن الأرقش فزع لمظهر هذه الفتاة التي استحضر طيفها هذه الليلة ؟ ألا يكون الأرقش قد آل الى ما هو عليه الآن بسببها ؟ ألا تكون هذه الفتاة بطلة « جريمة لا سابق لها في الجرائم » التي ورد ذكرها في « تكملة مذكرات الأرقش » . ألا يكون هو ذاته » العريس الذي ذبح عروسه في الليلة الأولى من شهر العسل ؟ أهناك سبب معقول لقتلها ما دام ليس هناك أثر لغيرة أو لخلاف أو لخصام . وكل القرائن تحيّر حتى رجال التحرّي[40] ولكن المتأمل يمكن أن يتساءل عن موقف بطلنا من « الحب » و« الزواج » علنا نعثر فيها عن خيوط الجريمة « ان الزواج لمقبرة الحب الحبّ يسمو بالمحبّ أعلى ، والزواج يشدّ به الى أسفل ـ الحب يلتهم المحبّ وينشره شعاعا في الفضاء والزواج يسجن المحبّ فينثر هباء في الهواء » . الحبّ ذوبان ، فتبخر ، فانعتاق والزواج تجمّد فتصدع فانشقاق كيف يرضى الحبّ ، وهو شعلة من نار ، أن يصبح بالزواج كومة من رماد ؟ ولكن مالي ولمثل هذه التأملات ، وهي أبعد ما تكون عن حياتي اليوم وبعد اليوم وحتى آخر الدهر[41] .

ونكاد نعثر على بعض جذور هذه الجريمة ولكن صاحبنا من جديد يريد أن يراوغنا ولا يتركنا نبلغ المراد . رغم أنه يقر في موطن آخر بحقيقة أمره « ذبحت حبي بيدي لأنه فوق ما يتحمله جسدي ودونما تشتاقه

(36) المصدر نفسه ، ص 16
(37) المصدر نفسه ، صفحة 39
(38) المصدر نفسه ، صفحة 15
(39) المصدر نفسه ، ص 18 وص 19
(40) المصدر نفسه ، ص 135
(41) المصدر نفسه ، ص 70 وص 71

روحي »[42] المهمّ أننا نستكشف علنا نصل الى مرادنا . . . كما يقف « ميخائيل نعيمة » في « المذكرات » موقفا مغايرا لموقف الناس من اللغة . يرى الأرقش أن اللغة في خدمة الناس ويقول « ويل لشعب لا يتغير ولا تتغير لغته في عالم سره التغير »[43] كما يؤكد على ظاهرة ثانية تثبت بأن اللغة لغة الأفكار قبل أن تكون لغة الشفاه والألسن .

كما ينقد الناس في تعلّقهم بالوطن والمواطن ويعتبر أن كل نقطة من الأرض هي وطنه « فالوطن ليس أكثر من عادة ، والبشر عبيد عاداتهم[44] فهو دوما الرافض الساخر الثائر عن كل هذه العادات والتقاليد التي وضعها البشر فاستعبدتهم ويضع نفسه في شق ثان ومعارض قائلا : « فأنا ابن العالم الأوسع لابن جرم صغير ندعوه الأرض[45] .

3 ـ الأسلوب النعيمي في مذكرات الأرقش :

والمتأمّل في هذه المذكرات يلاحظ أن دراستها لا تكون مجدية الا اذا انطلقت من أساس لغوي واحترمت العلاقة الجوهرية بين « اللفظ والمعنى » حتى تعتمد على الشكل اللغوي لاستخراج المعاني الأدبية من بينها الانشائية التي تستمد أسسها بين الأساليب اللغوية . ويتضح من خلال كل هذا أن الأشكال اللغوية لها دور هام في استخراج المعاني الانشائية والاستدلال عليها رغم ما يحيط بهذا العمل من صعوبات وعراقيل ولا يخفى أن موضوع القراءة لكل نص أدبي هو النص المفرد وأما غايتها فتفكيك نظام النص وتتمثل عملية القراءة في ضبط الترابط القائم بين كل عنصر من النص مع سائر العناصر وهذه العناصر تحصى بمقتضى الاستعمال ، لا حسب معناها العام . ولفظ التأويل يحيل الى استبدال النص الذي بين ايدينا « نص المذكرات » بنص آخر والى كل منهاج يتحسس أن يستكشف عبر النسيج النصّي الظاهري نصّا ثانيا أشد عراقة لأنه إذا لم تبرز القراءة مواطن اهتمام فسرعان ما ينتابها الانهاك لذا لا بدّ أن نرسي نهائيا القراءة المرضية لكل أثر أدبي .

ولئن بدا أن « ميخائيل نعيمة » بنى تأليفه بناء محكما وأقامه على أسلوب يشوق القارىء فان المنهجية التي اتبعها لم تكن واضحة المعالم فالظاهر من أمره أنه سار في تدوين مذكراته على أيام الأسبوع لا غير دون ذكر تاريخ اليوم والشهر والسنة وتساءلنا عن القصد من تدوينها على ذلك النسق ولعلّ صاحبها أراد أن يكتب في المطلق ويتحرر من الزمن ولكن المؤكد أن كتابته على ذلك النسق جعلت الأفكار والمعاني تتداخل في ذهن القارىء اذ تراه يتنقل بك من موضوع الى آخر فمن مقال فلسفي وموقف تجاه الوجود الى موضوع أدبي نقدي ، الى حديث نفساني رغبنا منذ « التوطئة » التي افتتح بها كتابه بالحديث عن « نفسه » من خلال حديثه الفني عن « الأرقش » فاذا بنا اذان صاغية لمعرفة الكثير عن شخصه ولكنه اثر كل حديث عن نفسه يقحم آراء وتأملات في النقد والأدب والحياة والموت عله يغنم فرصة تفرغنا للفهم ليفرض علينا فلسفته الجديدة ويقوم نظرتنا الى الوجود . ومن جهة ثانية يبني مذكراته على معادلة تقابلية « الكلام » و « السكوت » وقد يدوم هذا أحيانا أياما وتجد اليوم في المذكرة يليه يوم ثان وثالث مقتصرا على ذكر كلمة (**سكوت**) :

الأحد

ـ سكوت

الاثنين

ـ سكوت

الثلاثاء

ـ سكوت[46] .

وهو في كل هذا لا يكتفي بصمته بل يودّ أن يكون له

(42) المصدر نفسه ، ص 34
(43) المصدر نفسه ، ص 44
(44) المصدر نفسه ، ص 28
(45) المصدر نفسه ، ص 30
(46) المصدر نفسه ، ص 27

السلطان المطلق ليسكت كل شعوب الأرض يوما واحدا في السنة بل شهرا في كل سنة « يوم سكوت » فيقول لو كان لي السلطان المطلق في الأرض لأمرت بيوم واحد في الأقل من كل سنة يكرسه كل شعوب الأرض للسكوت والتأمل . لكن هناك أمما محنتها الثرثرة . فهذه أحتم عليها الصمت شهرا كاملا في كل عام[47] .

ومن جهة ثانية ، يهزه الغرور والكبرياء وتتضخم « الأنا » عنده فيضع نفسه في قسم وبقية الناس في قسم آخر **أنا قسم الانسانية الساكت** ، وما بقي فمتكلمون[48] اذن نلاحظ أن « النعيمي » كتب مذكراته بموجب تجربة بلغت من النضج والتدرج ما جعله في قلق وجودي اضطره الى العودة الى الكتابة وتصفية الحساب مع نفسه ومع الأرقش وان طالت مدة الفراق بينهما فيقول : الآن وقد مسحت قلمي من مذكراتك يا أرقش تتراجع بي الذاكرة اثنين وثلاثين عاما الى الوراء ـ اثنين وثلاثين عاما لا تزيد يوما ولا تنقص يوما »[49] .

4 ـ « الأنا » في « مذكرات الأرقش » بين الراوي والكاتب

ان الحديث عن « الأنا » أمر عسير في الأدب العربي أو في غيره من الآداب العالمية . ولكن تحدث بعضهم بصدق وتجرّد عن ماضيه . فما هو الحد الفاصل بين ما سيصرح به وما سيخفيه ويلقي عليه ستارا وكأنه لم يكن ؟ والحديث عن « الأنا » يبقى ضائعا بين « الراوي » و « الكاتب » والشخص البطل » . ومن جهة أخرى فراوي هذا الكتاب مذكرات الأرقش سيحدثنا عن الشخص البطل من يوم بدأ يدرك معنى وجوده الى أن بلغ ستين عاما أي 1949 يوم أتم تحرير مذكراته اي منذ بدأ ثائرا رافضا لكل شيء الى أن كاد يبلغه الادراك . القضية أنه أنشأ « مذكرات » دون فيها حياته وعلينا تتبعه عن كثب . والمتأمل يلاحظ اعتماده على رصيد .من الوسائل التعبيرية واستعماله صيغة المفرد .

وليس لنا أن نحصي بالاستقصاء الكامل مظاهر الأسلوب ، انما نتمثل بنص نعتبره واضح الدلالة وسنقتصر على الخمسة أسابيع الأولى من الكتاب ومنه نذكر شواهد دالة نعتمدها في تحليلنا .

« أنا قسم الانسانية الساكت . . .[50]

« لذا سكت[51]

« أنا انسان صغير مجهول »[52]

« أنا لا اعرف لذاتي آسما »[53]

« أنا والنجوم تلميذ وأستاذ »[54]

« أنا والنجوم عالمان لا متناهيان »[55]

« اليوم سألت نفسي : من أنا ؟[56]

فكان الجواب صمتا عميقا

أنا انسان . والانسان يولد من أب وأم . فمن هو أبي ؟ ومن هي أمي ؟

. . . ها أنا لا أعرف لي أما[57]

فأنا أنا ـ بأمّ وبدون أم . وأنا أنا بأب وبغير أب .

« فالأنا » عند « ميخائيل نعيمة » في المذكرات كأنها ممزقة بين واقعين واقع مألوف يعيشه الناس ويرفضه هو وواقع مثالي يبحث عنه ولا يتفطن اليه الناس . لذا لا بد للقارىء المتمعن أن يبحث عن مدى قيمة الاستقرار في هذا التمزق .

5 ـ علاقة المتكلم بالمخاطب :

تؤكد الدراسات اللسانية الحديثة على قيمة

---

(47) المصدر نفسه ، ص 27
(48) المصدر نفسه ، ص 13
(49) المصدر نفسه ، ص 136
(50) المصدر نفسه ، ص 13
(51) المصدر نفسه ، ص 14
(52) المصدر نفسه ، ص 15
(53) المصدر نفسه ، ص 16
(54) المصدر نفسه ، ص 22
(55) المصدر نفسه ، ص 22
(56) المصدر نفسه ، ص 27
(57) المصدر نفسه ، ص 27 و 28

« المتكلم » في التواصل اللغوي عموما ، وفي الخطاب الأدبي بصفة خاصة . ويصل البعض الى حد اعتبار أنه لا يمكن تصور لغة بدون تعبير عن الذّات بدون « متكلم » اتماما لعملية التواصل التي هي أساس كل خطاب المدني أو غيره . فحتى الجملة التي تبدو في ظاهرها تقريرية تحمل في طيّاتها شحنة ذاتية خاصة بالمتكلم . لذا لا يمكننا الحديث الا عن خطاب ذاتي متغير من ذات الى أخرى . فما هي وظيفة المتكلم من خلال « مذكرات الارقش » ؟ ما هو دوره الاجتماعي ؟

يتضح من خلال النظر في « المذكرات » أن المتكلم واحد ، وان اتخذ أحيانا شخصية بطله « الأرقش » قناعا ليعبر به عن أفكاره . ولكن يبقى الأسلوب الأول أي المتكلم المباشر هو الأكثر في نصوصه .

ولكن بقدر ما كان المتكلم واحدا في « المذكرات » يعبر عن رأي الكاتب وفكره ، كان المخاطب في نفس الأثر متنوعا . فهو أحيانا يخاطب ذاته . « عجبت لنفسي لا يسعدها ما يسعد الناس ، ولا يشقيها ما يشقيهم

ألعلّي من غير طينة الناس ؟ »[56] وأحيانا أخرى يخاطب نصفه الثاني الذي احتار في تحديد هويته « فما أنفك أسأل نفسي في الزمان الأخير من أنا ؟ كيف ما انقلبت رأيت هذا السؤال نصب عيني » وأحيانا أخرى يختلط عنده **المتكلم بالمخاطب** بالغائب .

اذن **أنا أرقشان** : واحد انسحب من حلقة البشر والتحق بالسكوت ليتصل بالعالم الأعلى ويسير معه . وآخر انحجب عن البشر بستار من الأسرار البشرية . وهو يحاول تمحيق الستار ليعود الى حظيرة البشر . فهو من العالم الأدنى »[57] .

وفي مواطن آخر من الكتاب يخاطب **الناس جميعا** ، ويتحسر لغباوتهم وعجزهم عن استغلال طاقات كامنة فيهم قائلا في صيغة التمني « يا ليت للناس عيونا تبصر ما لا يبصر ، وآذانا تسمع ما لا يسمع »[58] .

« أحبك أيها البحر في سكونك الثائر ، وثورتك الساكنة[59] ، ومن خصائص الخطاب عند « ميخائيل نعيمة » في هذه المذكرات أنه خاطب نفسه اجمالا في مخاطبته لذاته ، وتفصيلا في توجيهه الخطاب الى كل جزء من حواسه ، وكل عضو من أعضائه خارجيا كان أم داخليا . يوجه الخطاب الى **عينه** التي كلفها على حد تعبيره بأكثر من طاقتها ويودّ لو تسجل أذنه تلك الآلة العجيبة كل ما تسمعه خلال السنوات الطوال وخاصة خلال « ثلاثة عقود من السنين » أي سنوات أزمته وتفكيره في انشاء « المذكرات » لتصفية الحساب مع نفسه ومع غيره .

ثم وجه الخطاب الى **كل عضو من أعضائه الداخلية** نتيجة حيرته فيما هو الأهم منها ؟ .

« وأنت يا أمعاء الأرقش وأحشاءه وأعضاءه ويا مفاصله وعظامه ، ويا جلده وشعره ، ويا رقعة من خشب نخرها السوس هي وجهه . أنت يا رجليه ويا يديه ، ويا لسانه وشفتيه ، ويا أظافره وأسنانه ، ودماغه ودمه . لست أدري ايكم الأهم في بناء حياة هي حياة الأرقش . وكيف أدري وأنا البناء وساكن البناء » ؟[62] أيها الأهم أم هما في تكامل مستمر ؟ أيقتصر خطابه هذا على مستوى الترتيل لمختلف أعضائها أم هو تعزيز لعظمة الخالق في هذا الكون الأسمى الذي يجب أن يتعامل فيه كل شيء على حدّ سواء .

والمتأمل في « المذكّرات » يلاحظ كثرة الاستفهام الذي قد يساعدنا كثيرا على فهم ذات « ميخائيل نعيمة » وهو ينشؤها . كان صاحبها محتار اتجاه كلّ شيء فأكثر من الجمل الاستفهامية ليفرج عن نفسه ، ويعبّر عن آرائه وأفكاره بتساؤلات يوجّهها الى نفسه الثائرة الرافضة لكل

(56) المصدر نفسه ، ص 27
(57) المصدر نفسه ، ص 27 و 28
(58) المصدر نفسه ، ص 73
(59) المصدر نفسه ، ص 667
(60) المصدر نفسه ، ص 72
(61) المصدر نفسه ، ص 72
(62) المصدر نفسه ، ص 17

ما يحيط بها في العالم الخارجي والتي ترغب في معرفة حقيقة نفسها وحقيقة الكون أكثر من أي شيء آخر في هذه الدنيا .

- من هو الأرقش ؟
- ألا تعرفان الأرقش ؟
- أتخدم لقاء مؤونتك لا غير ؟
- هل هو من الجواهر كي أبيعه ؟
- متى يزول عني هذا الرجفان ؟[63]
- فمن أدراها أنني في « نيويورك » ومن هداها الى صومعتي ؟[64]
- لماذا تتوسل اليّ ؟ وما أستطيع أن أفعل من أجلها ؟[65]. كما يدفع الاستفهام في المذكرات بالأحداث دفعا الى الذات لكشف اغوارها ورفع الستار عن أسرارها فتعجب من هول الصمت والقوة التي تعتريه أحيانا وتستولى كيانه .
- ما أهول الحزن العميق الساكت .[66]
- ما كان أقوى جناحي أيام لا ماض يشدني الى أسفل ولا ذكريات تسمر فكري وقلبي بالتراب .[67]

تظافرت كل الوسائل اللغوية على خدمة المضمون في المذكرات وترجمت عن حالة نفسية مر بها « النعيمي » في فترة من فترات حياته كان فيها يعاني تمزقا داخليا بين ذاته والعالم الخارجي ، بين ما يطمح اليه وما يصطدم به في الواقع المعاش ، بين قيم سامية يرنو الى تحقيقها ونشرها بين الناس وقيم بالية تعلّق بها الناس ولم يرد التفريط فيها ، بين صمت وسكوت يرفع النفس الانسانية الى أعلى وبين كلام وثرثرة لا تخلف الا وجع الرأس .

كل هذا والمتأمل في كتاب « المذكرات » يلاحظ أنه يندرج ضمن فن من فنون الأدب هو فن « المذكرات » وقف فيها صاحبها وقفة تأمل مع نفسه ومع الناس عله يستطيع أن يخرج من هذا التأزم الذي حل به وخاصة بعد أن أحس أنه وان انسجم في الظاهر مع بيئة هو فيها ، ففي داخله ما يجعله أبدا غريبا عنها .

---

(63) المصدر نفسه ه

(64) المصدر نفسه ، ص 18

(65) المصدر نفسه ، ص 19

(66) المصدر نفسه ، ص 20

(67) المصدر نفسه ، ص 128

المشـــروع الحكائي في أقاصيص محمود بلعيد

بقلم : نور الدين الفلاح

لقد ضبط علماء السرد قوانين « اللعبة السردية » ضبطا يحمل على الاعتقاد لأول وهلة بأن حرية القاص في صياغة لغة قصصية خاصة به ضرب من الوهم ، والحق ان ما أثبته السرد من قوانين عامة لا يلغي امكانات الخلق والابداع .

ولا غرو فتاريخ الأدب يعج بالامثلة التي تشير الى ما صادفه هذا الشكل السردي أو ذاك من تطوير على أيدي بعض القصاصين .

ولعل تطور الرواية الغربية مثلا من الملحمة الى الرواية الجديدة لأصدق شاهد على الامكانات المقدرة للاضافة والابتكار .

وما يهمني توكيده هنا هو ان لكل كاتب بلاغته الخاصة التي يتوسلها للتعبير عن رؤيته للعالم . وظني ان القاص غالبا ما يكون مطلق اليدين في استنباط الشكل السردي الذي يساعده على صياغة مشروعه القصصي .

ومهما تكن الحدود التي يفرضها المدار السردي الذي يتحرك القاص في مجاله فإنّ باب الاضافة يبقى دائما مفتوحا .

ولا مناص من الاشارة هنا الى ان علماء السرد من البنيويين بخاصة قد نظروا الى الشكل السردي منفصلا عن الرؤية التي يستدعى للتعبير عنها ، همّهم التبويب والتصنيف . وهم بذلك قد اهملوا قضية بالغة الاهمية وأقصد قضية التعاضل الذي يجعل من الشكل والرؤية مقومين ملازمين لبعضهما البعض لافكاك لاحدهما عن الآخر ، إذ لا معنى للحديث عن شكل سردي خارج الرؤية الخاصة التي يقف القاص نفسه على بلورتها . فالكتابة سواء كانت سردية أو غير سردية لا يمكن الاحاطة بأبعادها الحقيقية الا بمعرفة الاستراتيجية التي يتوخاها الكاتب لانتاج المعنى .

وبعبارة اخرى فلكل كاتب مشروعه الخاص الذي يتوفر على تحقيقه انطلاقا من تجربته الخاصة ضمن ما أتيح له من معارف عصره وفي سياق انتمائه التاريخي المعين .

وان ما أنوي انجازه في هذا المبحث هو رسم الملامح الكبرى لمشروع محمود بلعيد السردي وتحديد الجمالية التي يندرج فيها هذا المشروع . وليس ثمة شك عندي في أن كتابة بلعيد القصصية تدور في « مدار حكائي » . ولكن لماذا اختيار بلعيد الحكاية (Le conte) ؟ كيف تصرف في استخدام مقومات في الحكاية ؟ ما هي المستلزمات التي قادته الى التمسك بالنسق الحكائي من دون أنساق السرد الأخرى ؟ هذه هي الاسئلة التي نروم الاجابة عنها .

تعد الحكاية من أقدم أجناس السرد ، ومع ذلك فلا تزال محافظة على فعاليتها وقابلة للاحياء والتطوير على مر العصور . وقد عرفت الحكاية تجددا مطردا منذ الحقبة الرومنطيقية في الغرب ، وها هو أخيرا لا آخرا الكاتب الارجنتيني الشهير جورج لويس بورخس يعيد للحكاية مجدها التليد معتبرا اياها أرقى أشكال السرد على الاطلاق بل هو لم يتردد في تفضيلها على الرواية (Le roman) .

ومن الضروري ونحن بصدد التعرف على المشروع الحكائي في أقاصيص بلعيد أن ننطلق من تحديد لماهية الحكاية بصفة عامة .

ولعل من أطرف المحاولات لتعريف الحكاية وأعمقها في آن هو ما ذهب اليه كل من « جيل دي لوز » (Gilles Delleuse) وفيليكس قتاري (Felix Guettari) في سياق المقارنة بين الحكاية (Le conte) والأقصوصة (La nouvelle) من أن الحكاية هي بالضبط نقيض الاقصوصة .

ويتخذ المفكران لحظة القراءة منطلقا للتمييز بين هذين الجنسين السرديين . فحين يتعلق الأمر بالاقصوصة يكون القارىء متسائلا عما حدث مع الوعي بأن شيئا ما قد حدث فعلا لا يعرف بالضبط ما هو ، لكأن وظيفة الاقصوصة تتمثل أساسا في الاجابة عن سؤال القارىء . وعلى العكس من ذلك تماما فان القارىء يظل في الحكاية لاهثا وراء سؤال مغاير هو : ماذا سيحدث يا ترى ؟ وفي هذه الحالة فان القارىء ليس له أي وعي بما حدث وبعبارة اخرى فان مسار الاقصوصة هو عود على بدء : فالقارىء يقوم بعملية القراءة ليقف على حقيقة الحدث مع علمه سلفا بأن الحدث قد وقع فعلا . أما مسار الحكاية فهو صيرورة متمحورة على معرفة ما سيحدث في خاتمة المطاف .

(أنظر Mille Plateaux. Gilles Deleuze et Felix Guettari. Ed. de Minuit. pp. 235. 236)

ولعله من المفيد ، كي نتبين مدى مطابقة الكتابة القصصية عند محمود بلعيد لمسار الحكاية كما ورد في التعريف السابق الذكر ، أن نستضيء على سبيل المثال لا الحصر بحكاية « تهاني » كنموذج قصصي يجسد نسق الحكاية وايقاعها الخاص .

وباختصار شديد فمفاد القصة ان الحاج مصطفى قد اعتزم بعد طول غيبة زيارة صديق حميم توفيت زوجته منذ مدة طويلة ولم يتمكن الحاج من تقديم تعازيه في الوقت المناسب غير ان ذلك لم يمنعه من ان يتدارك الموقف ويلبي نداء الواجب .

على هذا النحو تنطلق حكاية « تهاني » ، ويظل القارىء طيلة الحكاية يترقب ما سيحدث تخامره شتى الاحتمالات ولا يستطيع مع ذلك ان يقف جازما عند احداها الى ان تفاجئه نهاية الحكاية بما لا يكاد يصدق وهو أن صديق الحاج مصطفى قد تزوج ثانية مما جعل الحالة تنعكس رأسا على عقب كما يقال ولم يملك الحاج مصطفى الا ان يهنىء الزوج السعيد بزواجه وقد جاء ليعزيه لوفاة زوجته الاولى .

ولكن قد يقال هنا ان العنوان يومىء الى النهاية مما يخشى معه أن تتحول الحكاية الى أقصوصة علما بأن العنوان هنا يقوم مقام الاعلان عن الحدث الذي تنتهي به القصة ويبشر بوقوعه . والحق ان العنوان مهما بدا موحيا يبقى في خاتمة التحليل غير مفيد لأن مسار الحكاية ونسقها السردي لا يحيل عليه البتّة . بل على العكس من ذلك تماما فان نهاية القصة هي التي تمنح العنوان مغزاه ودلالته العميقة .

ومهما يكن من أمر فان طرافة هذه الحكاية تكمن تحديدا في التبئير (La fgcalisation) كما يقول علماء السرد ، على المنفذ (L'Issue) الذي تنقفل به الحكاية .

فالراوي قد طمس كل المعالم المساعدة على استطلاع النهاية . واعتقد ان تحويل حكاية « تهاني » الى أقصوصة يقتضي انارة (Balisage) المسار السردي بما يومىء الى نهاية القصة . ذلك ان تكثيف الاشارة الى السر (La thé-

matisation du secret) شرط أساسي لتحقق الاقصوصة وهذا ما يجعلها اقرب الى الرواية منها الى الحكاية . فالرواية على غرار الاقصوصة تزرع عبر مسارها السردي معالم تساعد القارىء على استشراف الحدث النهائي على النحو الذي تصبح به القراءة استجلاء للاسرار وتفكيكا للأحاجي .

أما الحكاية فان شفافية البدايات فيها وعاديتها كثيرا ما تكون خادعة مضللة . ففي الوقت الذي يطمئن فيه القارىء لهذه الشفافية ويرتاح للنمو العادي للمسار السردي تأخذه النهاية على حين غرة وتفاجئه على غير انتظار بما لم يتوقع من الأحداث .

ان تعمد مصادمة القارىء ومباغتته يرجع في الحقيقة الى ما يسميه علماء السرد الوظيفة الترويضية (La fonc-tion initiatique) التي تسم الحكاية كما تسم الشعر والاسطورة على حد سواء .

ولا يخفى ما في مباغتة القارىء هذه من ايقاظ لشعوره واستنهاض لاحاسيسه وقدح لارادة المعرفة وتأصيلها فيه .

وتكتسي تقنية المنفذ (La technique de L'issue) أهمية قصوى في الانبناء السردي داخل حكاية بلعيد .

ويقوم هذا الانبناء فيها أرى على لحظتين متلازمتين : لحظة التيه التي تبدأ بها الحكاية وتستغرق هذه اللحظة عادة الجزء الاوفر من المسار السردي ثم تعقبها لحظة المنفذ التي تضع حدا للتيه .

وكثيرا ما يتخذ هذا التيه في حكاية بلعيد شكل الطواف والتوغل في متاهات المدينة العتيقة كما يتجلى ذلك في معظم حكايات « أصداء في المدينة » مما يحمل على الاعتقاد بان كتابة القصة عند بلعيد هي قبل كل شيء محاولة للخروج من متاهات المدينة التي شب ونما فيها . كدت أقول في حضنها . أجل ان المدينة العتيقة في قصص بلعيد هي تجسيد استيهامي لحضن الام الأوديبية . فالأنا الراوية في حكايات بلعيد خصوصا منها تلك الحكايات التي تروى حقبة الطفولة تعيش حالة من الأزدواج تنوس بموجبها بين الاستسلام الى حضن الام الفاتن وبين الافلات منه والتحرر من أسره . هكذا يتحقق التمفصل بين الكتابة القصصية باعتبارها محاولة لايجاد منفذ للخروج من الفضاء/المتاهة (L'espace labyrinthique) وبين رغبة الذات الكاتبة في التخلص من عقدة أوديب وتجاوزها .

وتتجلى رغبة الانعتاق من حضن الأم الآسر بخاصة في حكاية بعنوان « الدراجة الصفراء » وخلاصتها باختزال شديد أن الراوي وهو طفل صغير يقوم صحبة أخيه الأكبر باكتراء دراجة صفراء ويمتطيانها معا لينطلقا خارج المدينة العتيقة بدون علم أمهما . تبدو الحكاية لأول وهلة عادية وبسيطة مع انها مثقلة بالرموز . فالدراجة كما هو معروف في لغة التحليل النفسي تشخيص لارادة الانعتاق والتحرر والأخ الاكبر هو الظهير (L'adjuvant) الذي يساعد الأخ الاصغر على الخروج من الفضاء/المتاهة . فضاء الأم الأوديبية . أما الخروج من فضاء الأم فهو تجسيم استيهاميّ لفك ما يسمى بالتثبيت (La fixation) أي تعلق الليبيدو بجسد الأم ذلك الموطن العتيق مما يفضي الى اقبال الطفل على تحمل أعباء الحياة بمفرده . وما التدرب على ركوب الدراجة في الحكاية الا ترويض للنفس وتدريب لها على ركوب مصاعب الحياة الحرة المستقلة عن الأم الحاضنة .

ولابد من الاشارة هنا الى الفرق بين ما أسميناه بتقنية المنفذ في حكاية بلعيد وما اصطلح على تسميته بحل العقدة (Le dénouement) في الرواية والاقصوصة على حد سواء .

وما يمكن ملاحظته في هذا الصدد هو ان حل العقدة يقوم أساسا على مبدإ السببية (Le principe de causalité) الذي يقود النسق الروائي والاقصوصي ويجعل من الوحدات السردية كلا محكم الترابط والتسلسل على

النحو الذي يجيء معه الانفراج في النهاية نتيجة لسببية واضحة التمفصل .

بخلاف الحكاية فانها تصدر عن مبدإ التداعي (Le Principe D'association) الذي يميز الى جانب الحكاية الشعر والأسطورة عن بقية فنون القول . ولعل مبدأ التداعي هذا هو الذي منح الحكاية كجنس سردي القدرة على استيعاب العجائبي (Fantastique) ومن اللافت أن معظم الحاكين (Les auteurs de contes) إن لم نقل جميعهم قد كتبوا الحكايات العجيبة نذكر على سبيل المثال موباسان (Maupassant) وكافكا (kafka) وبورخس (Borgès) وبيزتي (Buzzatti) . ولا يشذ هنا بلعيد عن غيره من الحاكين فقد جرب هو أيضا هذا النوع من الكتابة ونعرف له على الاقل ثلاث حكايات عجيبة هي « الدرفيل » و « الكلاب » و « فتيان وفتيات » .

يتبدى من كل ما سبق ان مشروع محمود بلعيد القصصي حكائي المنزع يستخدم الحكاية كجنس سردي قادر على استيعاب تجربة استيهامية مشبوحة بالبحث عن توازن يوفق بين انبهار الذات الشهوية (Le suget désuant) وافتتانها بجسد الأم الأوديبية ورغبتها في الآن نفسه في الانعتاق وبناء كينونتها المستقبلية .

وما نحب ان نؤكده في خاتمة المطاف هو ان هذا التوافق بين نسق الكتابة (L'organisation de L'écriture) والنظام الليبيدي (L'économie Libidinale) ليقيم الدليل على ان الكتابة وبخاصة الكتابة الفنية متجذرة في الذات مترعة بهواماتها (Sataxé de ses fantasmes) ومسكونة بأحلامها .



في علاقة السينما

هذه ليست دراسة مقارنة بين فنّين مختلفين : السينما والأدب ، بل محاولة للبحث عن نقاط اللقاء بين ضربين مختلفين من التعبير الفني ، ولتحسس أوجهُ العلاقة بين الكتابة الادبية والكتابة السينمائية في محاولة للوصول الى ان كلا الفنين قد استفاد من تقنيات الآخر .

وتزعم هذه الدراسة ان السينما العربية لم تواكب قط الرواية العربية وتجهد أن تبحث عن أسباب قصور السينما العربية عن مواكبة الأدب .

السينما ربيبة الأدب :

في البداية كانت العلاقة بين السينما والأدب فيها الكثير من المفارقة والالتباس . والمفارقة هي ان الأدب أقعد السينما عن التطور في مرحلة ما ، لكنه في مرحلة ثانية ساعد السينما على ان تصبح فنا قائم الذّات ومستقلا .

يستهل « مارسال مارتن » كتابه « اللغة السينمائية » بما معناه انه لم يعد هناك مقاومة جدية في كون السينما فنا قائما بذاته[1] .

معنى هذه العبارة ان السينما لم تكن فنا قائما بذاته وأن هناك من كان يجادل في ان السينما فن مستقل . وحجج هؤلاء ان السينما لم تمتلك وسائلها الخاصة في التعبير . صحيح أنها صور متحركة . لكن ، ماذا بعد ؟

إذا كانت مجرد صور فيمكن اعتبارها فوتوغرافيا ولا يكفي ان تتحرك الصور حتى تصبح فنّا .

وقد حاول الرواد ان يجدوا في المسرح دعامة للسينما فقاموا بتصوير المسرحيات . صوروها من زاوية واحدة وفي حجم واحد فكانت الكاميرا تركّزُ في مكان المتفرج الذي يمكنه أن يرى بوضوح كامل كل ما يدور على خشبة المسرح . ووجد الرواد الأوائل في ذلك حلا سهلا وصوروا كثيرا من المسرحيات فأقعد ذلك السينما مدة وأعاقها عن ان تبحث لنفسها عن استقلالية .

وقد ظلت السينما تتحسس طريقها نحو الوصول الى مفردات خاصة ولغة مستقلة فتحقق لها ذلك عن طريق غريفيث وبورتر وايزنشتاين وذلك بفضل اكتشاف المونتاج .



بالأدب

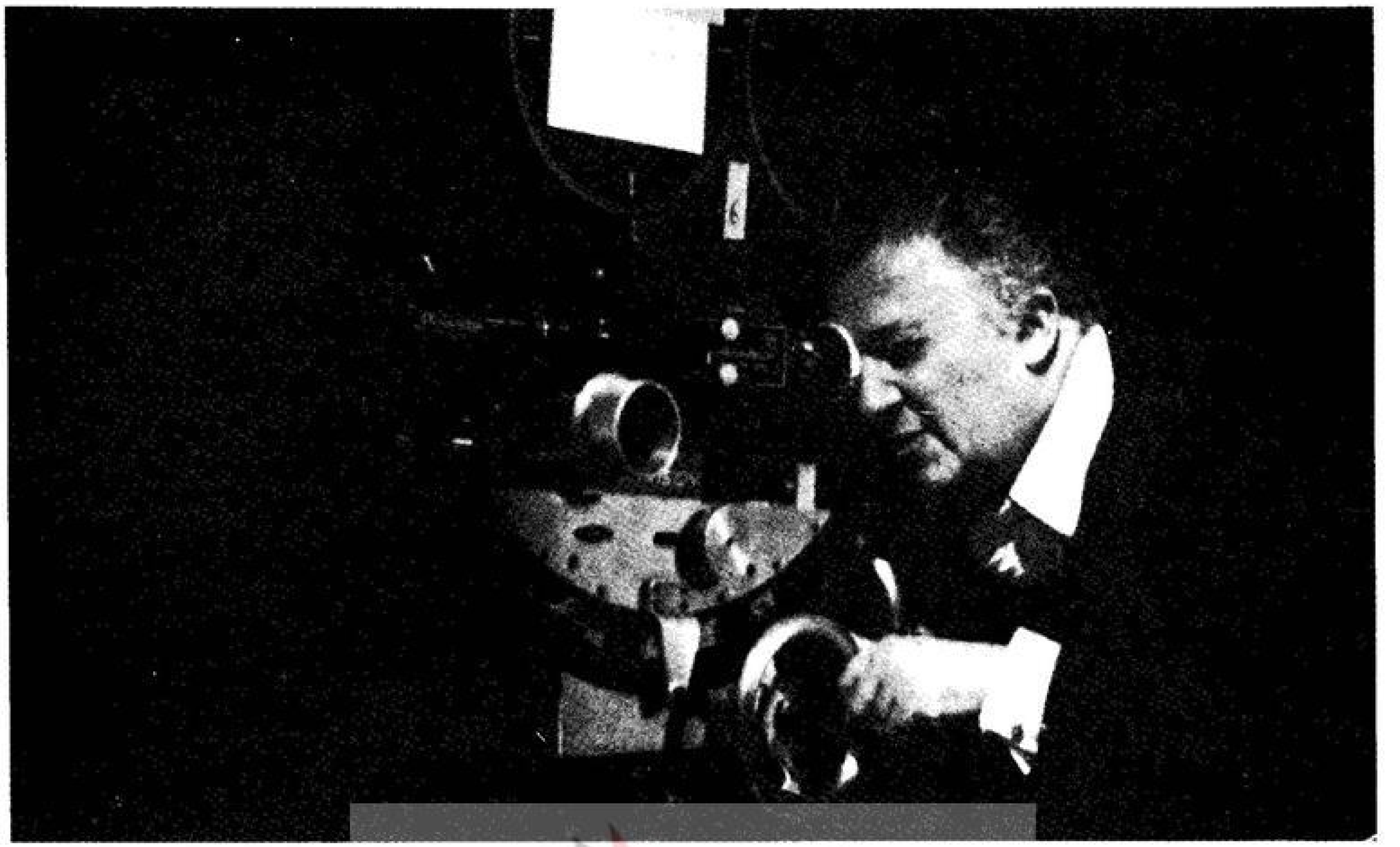
بقلم: [illegible]

ان الجواز الذي جعل هذا الاختراع يعبر الى حدود الفنون هو المونتاج . بواسطة المونتاج أصبح ممكنا خلق ايقاع خاص . والإيقاع الخاص أحد مقومات الفن . وبواسطة المونتاج استطاع الفنان السينمائي ان يقترب من شخصياته أكثر فأكثر وان يسبر أغوارها بواسطة اللقطة الكبيرة . وبفضل المونتاج اكتسب الفن السينمائي مرونة مدهشة في التنقل في الزمان والمكان وهي احدى الميزات التي توفرت لهذا الفن . مُجْملُ القول أن المونتاج جعل من الصور المتحركة فنّا . لذلك يقول الكسندر استروك ان تاريخ السينما هو تاريخ تحرير الكاميرا وتحريكها .

الا ان هذا الاكتشاف كان مستوحى من الأدب ومن الكتابة الروائية بشكل خاص .

في مقاله « دكنز وغريفيث والفيلم اليوم »[1] يُرينا ايزنشتاين كيف قدّمت روايات دكنز لغريفيث عددا من التقنيات التي استوحاها لاكتشاف المونتاج . الانتقال من [illegible] عن الانتقال من [illegible] معادلا وهو الظهور [illegible] الرواية يعتمد على [illegible] الموضوع الذي يصفه الى [illegible] السينمائي بأن يجزّعه موضوعه [illegible] أراد مثلا ان يصف صالونا فانه [illegible] الأرائك ثم اللوحات المعلقة على [illegible] يصف الستائر ثم ساعة الحائط وقد [illegible] الكتب والمجلدات المرصوفة في المكتبة [illegible] السينمائي اذا أراد ان يفعل ذلك فانه مضطر الى [illegible] لتقدم كل جزء على حدة [illegible] في البداية استعار أساليب [illegible] الأولى فهو يقدم في [illegible] الاستعارة والتشبيه كما في الأدب [illegible] حرس القيصر في حق [illegible] في مذبح وكان ايزنشتاين [illegible] كالخرفان أو الأبقار على [illegible]

[illegible] لتشارلي شابلن نرى [illegible] ثم يقطع شابلن على



قطيع من الغنم وكان الناس في عصر الآلة اصبحوا يسيّرون كالقطيع .

الأدب مادّة للسينما

والعلاقة بين السينما والأدب لم تقف عند حدود أن يستلهم السينمائيون من تقنيات الكتابة الأدبية تقنيات سينمائية بل إن العلاقة امتدت وتطورت لتصبح الروايات والمسرحيات وأحيانا حتى القصص القصيرة مواضيع لأفلام سينمائية .

وان متوسط حجم الرواية حوالي سبعين ألف كلمة وقد تزيد عن ذلك في حين ان متوسط طول الفيلم المصطلح عليه هو مائة دقيقة . ومعنى ذلك ان من يقوم باعداد رواية للسينما عليه ان يقوم بدور الجرّاح الذي يتحتّم عليه أن يَبْتُر بلا رحمة . فإذا كان جرّاحا ماهرا اسفرت العملية عن فيلم جيّد واذا كان جرّاحا غير خبير كانت النتيجة سيئة . وفي الحالتين لابدّ من وجود اختلافات كبيرة بين الرواية والفيلم . ويرد وفق الحكيم هذه الاختلافات في كتابه « **فنّ الأدب** » الى

« **أن الأديب لا يستطيع أن ينقل الصور عن طريق مباشر لذلك وقفت السينما أمام واجهة الأدب المنظورة البرّاقة دون ان تجرأ على ولوج بابه والتوغل في دهاليزه وسراديبه** »[5] .

هذا ما يلاحظه دائما اغلب أولئك الذين يقرؤون قصص الأدباء الكبار في الكتب ثم يشاهدونها بعد ذلك مصورة على الشاشة في السينما . ما أقسى النقد الذي وُجّه الى قصة « انا كارنينا » لتولستوي في السينما والى قصة « الاخوة كارامازوف » لدوستيوفسكي والى رواية « مدام بوفاري » لفلوبير بل إلى قصة « ذهب مع الريح » أيضا رغم ما بُذِل في اخراجها من جهد وعلى قلّة ما فيها من معان أدبية عميقة .

أكثر من قرأ هذه القصص في الكتب خرج بعد مشاهدتها في السينما يوازن بين الأثر الذي أحدثه الكتاب في نفسه والأثر الذي أحدثته الشاشة فيرجح أثر الكتاب مُوقنا أن شيئا ما قد أفلت من قبضة السينما . هذا الشيء الذي أفلت هو الجانب غير المنظور الذي يستطيع القلم ان ينقل معانيه الى روح القارىء ولا تستطيع الكاميرا أن تُبرزَهُ في صور تتحرك أمام نظر المشاهد .

وليس هذا عيْبا في السينما . إنّها تملك طبيعتها وتلك حدود قدرتها بالنسة للأدب فعالم الكتاب أضخم وأعمق وأغنى من عالم الشاشة لأن القَلم يصل الى أبعاد في الفكر والنفس لا تصل اليها الكاميرا .

هذا الكلام العام ينطبق على قدر كبير من الأفلام التي كان مصدرها اعمالا أدبية في السينما العالمية . فقليلة هي الأفلام التي ارتقت الى مستوى الأعمال الادبية التي أخذت منها وخصوصا الروايات التي تحمل زخما كثيفا من الاحساس المتدفق وجرعات عالية من المشاعر والعواطف غير المرئية . فالأعمال المأخوذة عن اعمال دوستيوفسكي وتولستوي وشكسبير ظلّت دون مستوى الأصل الادبي .

علاقة السينما العربية بالأدب

في السينما العربية تم تحويل روايات ومسرحيات عديدة الى السينما . والملاحظة التي ساقها النقاد حول السينما والأدب بصفة عامة تنسحب على الأدب والسينما العربيين فقد ظلت الأعمال السينمائية المأخوذة عن روايات ومسرحيات دون مستوى الأصل الأدبي . وقليلة هي الافلام التي استطاعت ان ترقى الى مستوى الرواية من حيث الكثافة الدرامية ومن حيث تدفق الأحاسيس ورسم الشخصيات وما يدور في وجدانها وفي وعيها وفي لا وعيها أحيانا .

إن المخرجين الذين تفطنوا الى ان لكل فن مقوماته ومفرداته وان نقل عمل أدبي الى الشاشة لا يعني بالضرورة ترجمة هذا العمل الى صور مرئية والتقيد بكل تفصيلاته هم أولئك الذين استطاعوا ان يتحرروا من قيود الانحباس في حدود العمل الأدبي وان يتناولوه بمرونة تجعلهم يضيفون ما تتيحه المفردات السينمائية من احداث وتفصيلات ويحذفون ما لا يتفق مع تقنيات وخصوصيات الفن السينمائي .

استطاع مثلا توفيق صالح عند تحويله رواية غسان كنفاني « **رجال في الشمس** » الى فيلم بعنوان « **المخدوعون** » أن يتحرر من فكرة الالتزام بتفاصيل الرواية بل هو استوعب الرسالة التي أراد غسّان كنفاني ان يوصلها الى المتلقّي وتتلخص في أبيات من الشعر استهل بها توفيق صالح فيلمه وهي لمحمود درويش :

« وأبي قال مرّة
الذي ماله في الأرض وطن
ماله في الثّرى ضريح
ونهاني عن السفر »[6]

وقد أخذ توفيق صالح من الرواية لُبّها وعناصرها الرئيسية أي موضوع عبثية البحث عن حلّ بعيدا عن الوطن وعن الأرض من خلال مأساة ثلاثة فلسطينيين من اجيال ثلاثة .

حافظ توفيق صالح على هذه العناصر لكنه عالج الموضوع برؤية سينمائية بحيث استغل ما تتيحه الكاميرا من امكانيات لابراز معاني التيه والضياع عند تصوير الصحراء من زوايا محددة وبمؤثرات معينة .

كما استغل ما يتيحه المونتاج من قدرة على تكثيف الاحساس بوطأة المأساة من خلال استرجاع خبرات الماضي بالنسبة « **لأبي الخيزران** » الذي تقفز الى ذاكرته مشاهد فِقْدَانِه لرجولته . كما استغل امكانيات المونتاج في التأكيد على تورّط الكثير من الأنظمة العربية في قضية الشعب الفلسطيني من خلال عرض وثائق عن التخاذل العربي تجاه قضية فلسطين .

وقد اباح توفيق صالح لنفسه ان يتصرف في نهاية الرواية اذ ينتهي الكتاب بأن يدقّ الفلسطينيون جدران الخزّان صائحين « لماذا ؟ » . . . الا انهم في الفيلم يحترقون في الخزّان ويرمي بهم « **أبو الخيزران** » في مكان ما في الصحراء التي استطاع ان يجعل منها توفيق صالح بامكانيات الكاميرا معادلا لما هو نقيض للوطن للتأكيد على ان الفناء مصير من يبحث عن حل فردي لقضية جماعية .



برؤية جريئة كهذه [illegible]
العمل بل يثريه ولا ينحبس داخل حدود [illegible]
أجل اثراء المحتوى وتكثيف [illegible]
يتيحه الفن السينمائي من امكانيات في [illegible]
العمل الأدبي ، استطاع نفر قليل [illegible]
ان يحولوا عددا قليلا من الروايات [illegible]
ترقى الى مستوى الأعمال الروائية [illegible]
عليها أحيانا .

في هذا السياق يمكن ذكر [illegible]
« **المخدوعون** » لتوفيق صالح [illegible]
بعنوان « **رجال في الشمس** [illegible]
شاهين عن رواية بنفس العنوان [illegible]
« **يوميات نائب في الأرياف** [illegible]
بنفس العنوان لتوفيق الحكيم [illegible]
بركات عن رواية بنفس العنوان [illegible]
« **بداية ونهاية** » لصلاح أبو سيف [illegible]
العنوان لنجيب محفوظ ، « شيء من الخوف » [illegible]
كمال عن رواية بنفس العنوان [illegible]
على الممرّ » لعلي عبد الخالق عن مسرحية [illegible]
لعلي سالم .

لكن عددا كبيرا من الأعمال الأدبية [illegible]
كثافته وثرائه وعمقه عند نقله الى [illegible]
روائية أو مسرحية رائعة قد وقع [illegible]

تم تحويلها الى أعمال سينمائية .

ادعى مخرج مصري اسمه احمد يحي ان فيلمه « **اللاعبين** » مأخوذ عن مسرحية شكسبير « **الملك لير** » وادعى مواطنه سمير سيف ان فيلم « **قطة على نار** » مأخوذ عن مسرحية لتنيسي وليامز بعنوان « **قطة على سطح صفيح ساخن** » .

[illegible] ان فيلم « **الجوع** » مأخوذ عن رواية « الحرافيش » لنجيب محفوظ الا ان هذه الأعمال لم تفعل سوى أنها شوّهت الأصل الأدبي .

[illegible] الكثير من المهتمين بالسينما متشوقين لمشاهدة « **السمس في يوم غائم** » لحنا مينة وقد تحولت الى فيلم [illegible] محمد شاهين لكن الفيلم بأية حالة لم يرق الى مستوى الرواية الزاخرة بالاحاسيس والمعاني بل كان محاولة لتصوير الحركة الموجودة في الرواية ، مجرد الحركة . وظل قاصرا عن الوصول الى دلالات الحركة والى ما يعنيه الرقص والذي قدم في الرواية على أنه رسالة وهدف . لكنه بدا في الفيلم مجرد حركات موقعة . والعلاقة الباهتة التي بدت في الفيلم بين البطل والبغيّ هي في الرواية صفحات طافحة بالحنان والنبل والسمو .

منذ اربع سنوات أخرج يوسف فرنسيس وهو مخرج مصري فيلما بعنوان « **عصفور من الشرق** » عن رواية بنفس العنوان لتوفيق الحكيم ضمنها ذكرياته عن الفترة التي عاشها في باريس طالبا للعلم في عشرينات هذا

القرن .

وقد ضمن الحكيم مؤلفه هذا موقفه من الحضارة الغربية ورؤيته للعلاقة بين الشرق والغرب ومفهومه للحب . وقد عن لهذا المخرج ان يحول الرواية الى فيلم سنة 1985 ليفرغها من محتواها الحضاري فيجعل الحكيم يعود الى باريس بعد ستين سنة يستعيد ذكرياته هناك ففقدت الرواية بذلك الدلالة التي كانت تحملها كشهادة حول باريس العشرينات من منظور شاب رومانسي شغوف بالفن والأدب جاء من السيدة زينب الى باريس ليدرس القانون لكنه انغمس في الحياة الفنية والأدبية وأحب قاطعة تذاكر في احد المسارح وظل على حبها سنوات دون ان يكلمها كلمة واحدة .

يحيى الطاهر عبد الله كاتب قصة قصيرة اشتهر بأسلوبه المتفرد الذي يجعل كتابته اقرب الى الشعر بحلاوتها وشفافيتها وغناها وقد عدّ يحيى الطاهر عبد الله مدرسة في الكتابة . وقد جرب الكتابة الروائية فكتب « **الطوق والأسورة** » وهي رواية حيّزُ الحدث فيها بسيط بالمقارنة الى الصفحات المخصصة لتصوير معاناة شخوص يرزحون تحت وطأة حتمية قدرية لا يملكون لها ردا . وعبقرية الرواية هي في قدرة يحيى الطاهر عبد الله على ان يدخلنا الى عالم البطالة بأسلوب فيه الكثير من كثافة الشعر وحرارته ودسامته . وقد أراد خيري بشارة ان يحولها الى فيلم لكن فيلمه ظل دون مستوى الرواية وبدا غير مفهوم . ووجد الجمهور الاحداث غير مبررة والبناء الدرامي غير متماسك .

هذه أمثلة تؤكد ان نقل عمل أدبي الى الشاشة محفوف بالمخاطر اذا كان العمل نفسه غير مهيء وإذا لم يجتهد السينمائي في اثراء العمل بما يتيحه الفن السينمائي من امكانيات وما يمكن ان يقدمه من اضافات .

ما هو واقع العلاقة بين السينما والأدب في الوقت الراهن ؟

وما هي مجالات اللقاء بين الأدب والسينما العربية الجادة ؟

عرفت العلاقة بين الأدب والسينما فترة ازدهار في فترة الستينات في مصر فتم نقل العديد من الروايات الى افلام ناجحة وجادة لكن هذه المحاولات ظلت محتشمة ولا تعكس الثراء الادبي في الساحة العربية . فأعمال أدبية كثيرة كان ممكنا أن تكون مواضيع أفلام لكنها لم تتحول قط مثل « **الحرافيش** » لنجيب محفوظ **والحي اللاتيني** » و « **الخندق العميق** » و « **أصابعنا التي تحترق** » لسهيل ادريس . روايات حنامينة مثل « الشراع والعاصفة » « **والثلج يأتي من النافذة** » و « **المصابيح الزرق** » وروايات عبد الرحمن منيف مثل « **شرق المتوسط** » و « **الاشجار واغتيال مرزوق** » و « **مدن الملح** » .

ما السر في عدم مواكبة السينما لازدهار فن الرواية في العالم العربي ؟

لعل أول الاسباب هو نمط الانتاج السينمائي في العالم العربي . في مصر صاحبة نصيب الأسد في الانتاج على الساحة العربية فان عملية الانتاج بيد الخواص لذلك فان هذا الانتاج يخضع لمنطق تجاري ولمقاييس الربح والخسارة . فالنص والموضوع بالنسبة للمنتجين الخواص تقاس أهميته بقدر ما يمكن ان يجلبه من جمهور . فلماذا البحث عن روايات لتحويلها الى سيناريوهات ما دام كتاب السيناريو جاهزين على الدوام لتزويد السوق بنفس السيناريوهات في صيغ جديدة ومختلفة ؟

تضاف الى ذلك ظاهرة الفيديو التي خلقت نمطا جديدا من الأفلام أطلق عليه اسم « **أفلام المقاولات** » وهي أفلام لا تهتم بالموضوع ولا حتى بالنجوم الذين يمثلون فيها . المهم هو انتاج فيلم جديد قابل للترويج في سوق استهلاكية تتلهف لاستقبال كل جديد .

إلى جانب نمط الانتاج والذي يمثل عاملا اقتصاديا مهما فان هناك عاملا ذاتيا يهم السينمائيين الذين ظلوا بعيدين عن الرواية لأنها احيانا من العمق والكثافة أو الجرأة بحيث يخشون الاقتراب منها ، ان اطلعوا عليها . فبعض الروايات العربية رغم ان شخوصها واضحة ومرسومة بدقة مثل شخصية « مصطفى سعيد » في

« موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح ومثل شخصية « رجب » في « شرق المتوسط » لعبد الرحمن منيف ومثل شخصية « ضحى » في « **وقالت ضحى** » **لبهاء طاهر ومثل شخصية** « **رامة** » في « **رامة والتنين** » لادوار الخراط فان هناك مساحات ولحظات في هذه الروايات يستحيل ترجمتها الى صور : مناجاة « رجب للباخرة » « **أشيلوس** » وهو على ظهرها في طريقه الى أوربا في رواية « **شرق المتوسط** » وكذلك المونولوغات التي تتخلل معظم فصول الرواية . التنويع على نغمة عدم القدرة على التواصل ! رغم التواصل بين رامة وميخائيل خلال فصول الرواية الأربعة عشر في « **رامة والتنين** » كيف يمكن ترجمته الى صور متحركة ؟

ان الرواية العربية متقدمة على السينما في تجريبها لاشكال جديدة في التعبير . من الشكل الواقعي والوثائقي في رواية « نجمة أغسطس » لصنع الله ابراهيم الى الطابع السريالي في رواية « الزمن الآخر » لادوار الخراط الى البعد الملحمي في رواية « **الحرافيش** » لنجيب محفوظ وكذلك « **أولاد حارتنا** » في حين ظلت السينما مقتصرة على الروايات ذات الطابع الاجتماعي .

فنحن العرب حسب يوسف ادريس قد ظللنا على هامش هذا الفن ولم نتجاوز شاطئه الذي لا يتعدى عمقه شبر ماء ولم نحاول الغوص في أعماق لجّة هذا الفن المحيط .... غيرنا ارتمى في اللجة وغاص بعيدا مثل فلليني وبرغمان وانطونيوني وفيسكونتي وتاركوفسكي . هؤلاء حاولوا سبر اغوار نفوس ابطالهم وتأملوا قضايا سيكولوجية وحتى ميتافيزيقية وجعلوا الكاميرا تواجه مواضيع ظلت لزمن طويل ارضا بكرا .

في السينما العربية لم تتعدد كثيرا المحاولات التي سعى أصحابها الى النفاذ الى نفوس ابطالهم وهي تعد على أصابع اليدين « **باب الحديد** » ليوسف شاهين « **أفلام المدينة** » لمحمد ملص . « **ريح السد** » للنوري بوزيد . « **المومياء** » لشادي عبد السلام . « **حدوتة مصرية** » ليوسف شاهين وربما الاختيار .. هؤلاء حاولوا النفاذ الى مناطق غائرة في الوعي وفي اللاوعي احيانا . وقليلة هي الأفلام من هذا الطراز .

الرواية العربية حسب حنّا مينة بخير « **ولو ترجمت هذه الرواية الى اللغات الاجنبية لكان لها شأن عظيم ودويّ عظيم أيضا .... ان المرء بقليل من التذكر يستطيع ان يورد اسماء روائيين كثيرين لا تقل اعمالهم عن اعمال الروائيين الكبار في العالم ... قل عني انني متعصب للرواية العربية وانني بذلك أجر الغطاء نحوي .... ان فنّ الرواية في الوطن العربي يتصاعد ويتكامل ويعبّر عن الحياة العربية في اكثر جوانبها جديّة في ايامنا وهو فن لا يقل في مستواه عن فن الرواية في العالم** ... » **لكن هذا الكلام لا ينطبق على السينما العربية التي لم تستطع ان تواكب الرواية في تطورها وثرائها وتنوعها** » .

الكتابة بتكنيك سينمائي :

وكما استلهمت السينما الكثير من الوسائل التكنيكية من الأدب فان الأدب بعد ان أصبحت السينما فن القرن العشرين وبعد ان عرفت تطورا مدهشا في وسائل تعبيرها وجد نفسه يتأثر ببعض أنماط الكتابة السينمائية .

قد تطالع قصيدة فيخيل اليك ان صاحبها قد تصورها سيناريو سينمائيا قبل ان يفرغها في أبيات شعرية تبدو وكأنها مشهد سينمائي تتجاور فيه اللقطات وتتدفق فيه الصور والألوان والمؤثرات الصوتية كما في السينما تماما :

« **نافورة حمراء**
طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى ، ومذياع ، ونرد صاخب ، وطاولات
ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية

الصحف الدامية العنوان . . بيض الصفحات
حوائط وملصقات . .
تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)
والثورة المنتصرة »[7] .

أليس هذا مشهدا سينمائيا متكاملا تم تقطيعه الى لقطات محددة ، لو تصور وتركب فانها تعطينا صورة للشارع الذي يصفه الشاعر امل دنقل مصحوبة بشريط الصوت الذي حدده الشاعر أيضا (مقهى ، ومذياع ونرد صاخب) .

ان قصيدة كهذه كُتبت برؤية سينمائية تعتمد على المونتاج وعلى القطع الذي يكسب المشهد عند تركيبه ايقاعا معينا .

في قصيدة لمحمود درويش يبدو أثر التقطيع والمونتاج واضحا في صياغة الأبيات التي تتكون من ثلاثة مشاهد ومن شخصيتين رئيسيتين وشخصية ثانوية وبعض الكومبارس :

« شدّت على يدي
ووشوشتني كلمتين
أعز ما ملكت طوال يوم :
« سنلتقي غدا »
ولفها الطريق .

*

حلقت ذقني مرتين
مسحت نعلي مرتين
أخذت ثوب صاحبي . . . وليرتين
لاشترى حلوى لها ، وقهوة مع الحليب

*

وحدي على المقعد
والعاشقون يبسمون
وخافقي يقول :
ونحن سوف نبتسم !

*

لعلها قادمة على الطريق
لعلها سهت
لعلها . . لعلها
ولم تزل دقيقتان !

*

النصف بعد الرابعة
النصف مرّ
وساعة . . وساعتان
وامتدت الظلال
ولم تجيء من وعدت
في النصف بعد الرابعة

والأمثلة كثيرة ويكفي المرء ان يقرأ قصص حسونة المصباحي ويحيى الطاهر عبد الله وبهاء طاهر وصنع الله ابراهيم ليدرك ان هؤلاء يكتبون من خلال عدسة تصوير وكأنهم بصدد اعداد سيناريو جاهز للاخراج . للتصوير .

ان علاقة السينما بالأدب علاقة فيها الكثير من الاخذ والعطاء المتبادل وذلك ليس غريبا عن فنين يعدان من أكثر الفنون حضورا وتأثيرا في الحياة المعاصرة .

المراجع :

(1) مارسال مارتن : اللغة السينمائية . ترجمة سعد مكاوي الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1962 ص 7 .

(2) نفس المرجع ص 43 .

(3) سيرغي ايزنشتاين : الاحساس السينمائي . ترجمة فوزي جمال الدين . مكتبة النهضة . القاهرة 1966 ص 76 .

(4) لوي دي جانيتي : فهم السينما . ترجمة جعفر علي . دار الرشيد للنشر . بغداد 1981 ص 420 .

(5) توفيق الحكيم : فن الأدب . مكتبة الآداب . القاهرة 1958 . ص 51 .

(6) محمود درويش : ديوان محمود درويش . دار العودة . بيروت . الطبعة الخامسة . 1977 . المجلد الأول ص 295 .

(7) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة . بيروت ـ مكتبة مدبولي . القاهرة . الطبعة الثانية 1985 . ص 250 .

(8) محمود درويش : ديوان محمود درويش . دار العودة . بيروت . الطبعة الخامسة . 1977 . المجلد الاول ص 50 .

قراءة في كتاب

«مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة»

للدكتور محمود طرشونة

تقديم : نور الدين الجريبي

ينبىء عنوان الكتاب بمحتواه فهو ينقسم الى قسمين : قسم أول نظري يتضمن المدخل الى الأدب المقارن وقسم ثان اجرائي يطبق هذه المنهجية النقدية على «ألف ليلة وليلة» . وداخل كل قسم فصول فرعية توضح جوانب الطرق النظري أو الممارسة التطبيقية . وقد ذيل المؤلف عمله بما أسماه « مكتبة » أثبت فيها حشدا هاما من المراجع المتعلقة بالموضوع . وسنحاول في تقديمنا استعراض أهم الأفكار في كل قسم دون التوقف عند تفاصيل كل العناوين الجزئية فهي كثيرة[1] ثمّ نعمد الى التعليق على الكتاب بابداء رأينا في قيمته .

القسم الأول :

مدخل الى الأدب المقارن (ص ص 11 - 73)

ذكر الأستاذ طرشونة في المقدمة ان العمل النظري في كتابه « يوضح مجالات البحث في الأدب المقارن ومناهجه واتجاهاته » (ص 8) وهي أهم الجوانب التي استأثرت بعناية الدارس في هذا القسم . وعلى عادة كتب المداخل في التعريف بالعلم أو الفن موضوع البحث وبأصل تسميته وظروف نشأته وتطوره ، أورد المؤلف تحديد محمد غنيمي هلال الذي لخص مختلف التعريفات (ص ص 5 - 6) . الا أنه ألمع في الوقت نفسه الى ما عرفه مفهوم هذا العلم - أو الفن - من تطور[2] كما أثار مشكلة التسمية فلاحظ ما في عبارة « الأدب المقارن » من خطأ إذ « أنها تنطبق على الأدب المدروس لا على الدّراسة نفسها في حين أنها تطلق على البحوث التي تتناول المقارنة بين الآداب » (ص 8) . واقترح « ان يطلق على هذا العلم اسم « البحث المقارن » (بكسر الراء) الذي يعالج الأدب المقارن (بفتح الراء) » (ص 8) . أما المسائل الجوهرية التي يركز عليها القسم النظري فيمكن حصرها في ثلاث :

1) تاريخ الأدب المقارن واتجاهاته :

يقدم المؤلف لمحة تاريخية عن نشأة هذا العلم وتطوره فيتدرج به عبر خط زمني متواصل يمتد من العصور القديمة وظاهرة المحاكاة التلقائية الى القرن العشرين ، مؤكدا ان البداية الحقيقية للأدب المقارن انما كانت في القرن التاسع عشر بأوروبا عامة وفرنسا خاصة « إذ تضافرت مجموعة

من العوامل الموضوعية يسرت ذلك أهمها ظهور الحركة الرومنسية والنهضة العلمية » (ص 15) . وبين دور التقاليد الجامعية في تبلور هذا العلم واستقراره خاصة في ما يسمى بالمدرسة الفرنسية التي انتقدها الباحثون الأمريكيون والألمان بعد الحرب العالمية الثانية مما أدى الى ظهور اتجاهات جديدة . ويمكن بالاعتماد على هذا المدخل التاريخي ضبط ثلاث مراحل كبرى في تطور الأدب المقارن وهي :

ـ مرحلة النشأة أو البدايات الأولى وتمتد منذ أقدم العصور الأدبية الى نهاية القرن 18

ـ مرحلة الوجود الحق او التبلور والاستقرار وتتواصل من بداية القرن 19 الى الحرب الكونية الثانية .

ـ مرحلة النهضة والانفجار المنهجي انطلاقا من منتصف هذا القرن الى وقتنا الحاضر . وتقترن المرحلة الأخيرة على وجه الخصوص ببروز معالم الاتجاهات الكبرى واتضاحها إذ تسنى للمقارنيين منذ أوائل الخمسينات التنظير لثلاث مدارس نقدية في الأدب المقارن اولاها **المدرسة الفرنسية** التي نظر لها لأول مرة الباحث بول فان تيغم (P.V.Tieghem) منذ سنة 1931 وبلورها بالخصوص قويار (Guyard) سنة 1951 « وكذلك جان ماري كارى (Jean Marie Carré) في مقدّمته المنهجية لكتاب قويّار » (ص 25) . ويركز هؤلاء على قنوات التأثير وعلى وجوب توفر صلة ما بين المؤثر والمتأثر عبر وسائط معلومة « فالأدب المقارن في نظرهم ليس المقارنة بين الآداب بل ابراز القنوات التي عبرها ادب أمة حتى وصل الى أمة أخرى وأثر في أدبها ، مع دراسة التّغييرات التي لحقته وردود الفعل المختلفة التي يقوم بها المتلقى » (ص ص 25 ـ 26) . لقد اتسم هذا الاتجاه بنزعة تاريخية تقليدية لأنه متشدد في مسألة التأثير والعلاقات الفعلية بين الأدباء الذين ينتمون الى شعوب ولغات مختلفة فهو يهتم بالصلات الخارجية أكثر مما يعتني بدراسة النصوص نفسها . وقد انتقده بعض الباحثين وخاصة رني ويلك (René Wellek) الذي عاب على هذا المنهج خنقه للدراسة بحصر البحث في مجموعة محدودة من المواضيع وانتهاءه الى تاريخ الأدب والثقافة لا الى نقد الأدب وتحليله وما يمثله ذلك من اخطار الانطلاق من دوافع قومية ثقافية لا تخلو من تعصب ومباهاة ولو بصفة ضمنية .

وبلور ويلك الاتجاه الثاني الذي قام على نقد نقائص الاتجاه الفرنسي وسمي **بالمدرسة الأمريكية** . وأهم اركانها ثلاثة :

أ ـ التحرر من البحث عن الوسائط وقنوات التأثير فليس من الضروري وجود علاقة تاريخية بين أدبين لمقارنتهما » (ص 28) . وفي ذلك توسيع لمجال عمل المقارني من جهة وتجنب لهدر طاقته في البحث عن كيفية بلوغ أدب أمة الى أخرى من جهة ثانية .

ب ـ التركيز على النصوص ذاتها عوض تناولها من الخارج . ففي مقابل الاهتمام بالنصوص في « علاقاتها الخارجية » تدعو المدرسة الأمريكية الى العناية « بالعلاقات الداخلية » بينها أي المقارنة بين درجات الجمالية والانشائية في كل منها « قصد تفسيرها بالعوامل المفرزة لخصوصية كل منها » (ص 28) .

ت ـ ازدواجية النقد « فالبحث المقارن في هذا التصور يشمل المقارنة بين أدب وآخر وكذلك بين آداب وعلوم أخرى لها به علاقة » (ص 28) كالفنون الجميلة والعلوم الاجتماعية وغيرها من مجالات التعبير الانساني .

ولم يقف تطور الأدب المقارن عند هذا الحد فقد ظهر اتجاه ثالث توفيقي يمثله الباحث الفرنسي ايتيانبل (R. Etiemble) وهو يرفض القطيعة بين المدرستين الفرنسية والأمريكية « فالاتّجاهان متكاملان والتركيز على أدبية النصوص لا يغني عن البحث في التأثيرات . وهو يرى انه من الطبيعي ان يفضي البحث في المصادر الى تقييم الآثار وتذوقها . . . فالبحث التاريخي والتأمل النقدي أو الجمالي يؤديان حتما الى انشائية مقارنة (Poétique comparée) (ص 29) . ولعل أهم ما جاء به هذا

الاتجـاه يتمثـل في انتقـاد المـركـزيـة الأوروبيـة (Eurocentrisme) والمناداة بما يسمى في انكلتـرا بـ « ثقافة التقاطع » بين الدّول الغربية ودول العالم الثالث فضلا عن سعيه الى الاحتفاظ بالعناصر الايجابية في كل من المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية فأقام تصـورا يجمع وفقه البحث المقارن بين تقصي وجوه التأثير ـ إن وجدت ـ ورصد تجليات الابداع الفني في النصوص قصد المقارنة بينها .

ويشير الأستاذ طرشونة الى أن « البحث في موضوع الأدب المقارن ومنهجيته وغاياته لم يتوقف مع الاتجاهات المذكورة ، بل ان الانفجار المنهجي الذي حدث في هذا القرن دفع الباحثين الى مراجعة تصور هذا العلم وجعله يستفيد من المناهج الحديثة في النقد الأدبي واللغـوي » (ص 30) . بيد ان هذه النزعة الجديدة لم تفرز الى حد الآن اتجاها متبلورا له أركانه المتميزة بقدر ما أدت الى تحرر الباحثين من قيد المدرسة الوحيدة وتفضيلهم دراسة النصـوص « دراسة شمـولية تتنـاول جميع جـوانبهـا » (ص 30) فهل كان لتلك الاتجاهات المتعددة أثر في تنوع مجالات البحث المقارن واتساعها ؟

2) **مجالات البحث في الأدب المقارن** :

تتجلى من خلال الكتاب ثلاثة عناصر تكون مادة هذا العلم وهي :

- دراسة المحاور والأساليب والأجناس
- تاريخ الأفكار وصورة الشعوب والبلدان
- الوسطاء

فـالمجال الأول فسيـح متعـدد الجـوانب ومـا تجـدر ملاحظته بشأنه ان طريقـة التناول تختلف من اتجاه الى آخر . فالبحث المقارن يتناول مثلا المحاور او المواضيع الأدبية (les thèmes) في أدبين فأكثر « أما لمعرفة تأثر أحدهما بالآخر (كما يراه الاتجـاه التقليدي) او لمعـرفة طرق تناول الموضوع في كـل منهما مع التـركيـز عـلى النصوص بالطبع وتحليـل عوامـل الاختلاف (الاتجـاه الحـديث) » (ص 35) . وفي هذا النـطاق تنـدرج أيضا دراسة المواقف الأدبية والشخصيات النموذجية .

وبـالنسبـة الى دراسـة الأجنـاس الأدبيـة (les genres littéraires) فان وظيفة الأدب المقارن هي البحث عن « الثوابت والمتحولات الطارئة على الجنس الأدبي بسبب ارتحاله الى أمم أخـرى » (ص 38) أي المقارنـة بين صور مختلفة لنفس الجنس الأدبي إما حسب المنهج الذي ضبطه قويار في كتابه ويهتم بدراسـة التأثـير والوسـائط ودرجة التصرف او حسب المنهج الحديث الذي يرى ان مثل هذه المقارنة « لا تفترض وجود علاقة تاريخية بـين الاثار المنتمية الى نفس ذلـك الجنس اذ بعض الظروف الاجتماعية قد تولد نفس النوع » (ص 39) . أمـا دراسـة اشكال التعبير والأساليب فتعـد من المجـالات الجديدة التي فتحت امام المقارني اذ صار لتقنيات الكتابة وخصائص اللغة الفنية أهمية كبيرة في الدراسات الحديثة فلم يبق الأدب المقارن بمعزل عنها واعتنى مثلا بالأوزان الشعرية في آداب مختلفة وبالشعر الحر وتطوره من أدب الى آخر .

* وتعتبر دراسة تاريخ الأفكار مجالا حديثا نسبيا وهي من أثرى البحوث المقارنية اذ توجد بـين الفكر والأدب علاقة متينة . فيكون من المفيد مثلا ابراز مختلف الصور التي يتخذها مذهب أدبي كالواقعية او فلسفي كالوجودية عند اقوام مختلفين تجاوزوا مرحلة النقل بحيث « يصبح عطاؤهم في نطاق نفس المذهب لبنة في تركيبته لا موضوع تأثر أو محاكاة او تقليد ويدرس على أنه صورة من ذلك المـذهـب فـيـبـحـث في مـا تـبـنـاه مـن أركانه وما أضافه اليه تتيجة ظروف خاصة وتراث ثقافي خاص » (ص 40) . أما صورة الشعوب والبلدان في أدب الغير فمجال « ينتمي الى بعض الاتجاهات التقليدية في الأدب المقـارن ويمثل مـرحلة من مراحـل نشـأتـه » (ص 39) لذلك لا يعتبره بعض الباحثين من صميم هذا العلم فهو الى التاريخ وعلم الاجتماع أقرب . غير أن حرص المؤلف على الاحاطة بجوانب موضوعه جعله يخصص اربع صفحات (ص ص 41 ـ 44) لعرض

هذا المجال نظريا وتدعيمه بمثال تطبيقي يبين» صورة مصر بين الأسطورة والواقع في الرواية الفرنسية في الربع الأول من القرن العشرين »[3] . ويستخلص من العرض أن المنظرين المدافعين عن هذا النوع من الدراسة يؤكدون ان الغاية منها ليست توثيقية وتاريخية بقدر ما هي أدبية ، ويشترطون « تجنبا لمعالجة الكتب الخالية من النزعة الفنية والعمق الا تدرس الا آثار الاعلام البارزين الذين يكون لهم اشعاع ومكانة مرموقة بين معاصريهم » (ص 41) . الا ان هذا الشرط لم يتوفر في المثال الذي استشهد به المؤلف فالروايات التي انطلق منها عبد المنعم شحاتة صاحب البحث « أعمال طواها النسيان » و « لم تتميز بالاتقان الفني » (ص 42) ، وربما كان يحسن انتقاء مثال تطبيقي آخر يعالج اعمالا أدبية جيدة لكتاب معروفين .

* ويفرد الأستاذ طرشونة لدراسة الوسطاء فصلا مستقلا (ص ص 45 ـ 52) فيبين ان الوسيط هو أحد ثلاثة عناصر أساسية تشارك في عملية الاشعاع الثقافي وهي المؤثر والمتقبل والوسيط « الذي ينقل المادة الثقافية وهو يكتسي أهمية بالغة في مجال البحث المقارن لأنه يساهم في التقارب بين الثقافات بصور مختلفة » (ص 47) . ويتنوع الوسطاء بتعدد قنوات التأثير والابلاغ فالرحالة والكتب والترجمة وانتشار اللغات والجامعات والمدن كلها تلعب دور الوسيط وتمثل مادة البحث المقارن . فترجمة النصوص مثلا « تعتبر من الوسطاء بين الباث والمتلقي لكنها هي أيضا مجال لبحث يقوم على المقارنة بين النص الأصلي وترجماته في لغات مختلفة » (ص ص 37 ـ 39) وكتب المختارات الأدبية التي تعرف بالأدب القومي مترجما الى اللغات الأجنبية يمكن ان تكون مادة للدراسة باعتبارها أحد الوسطاء بين الأمم .

3) مناهج البحث المقارن :

وهي عديدة ضبطها الباحثون وأثبتها المؤلف [4]. ونكتفي منها بعرض منهجي البحث في دراسة التأثر والتأثير أو « المصادر والاشعاع » لأهميتها . وقد خص الأستاذ طرشونة هذه المسألة بأطول فصل في القسم النظري (ص ص 53 ـ 66) فبعد ان بين الفرق بين عمليّتي التأثر والتأثير تطرق الى ظاهرة **التأثر أو البحث في مصادر الابداع الأجنبية** فكشف عن عوامله ودرجاته ومختلف المواقف منه ثم أوضح في فقرة مهمة جدا (ص 61) منهج البحث في دراسته ويقتضي :

أولا ـ الانطلاق عادة من نص المتقبل « بحثا عن علامات التأثر وتحديد مصادره واقامة الدليل على بلوغها اليه اعتمادا على العامل الزماني أي أسبقية المصادر على انتاج المتأثر واعتمادا كذلك على أقوال المتقبل نفسه وتصريحاته حول العناصر المكونة لثقافته »

ثانيا ـ تحديد مجموعة من المحاور والخصائص الشكلية التي ينظر في مدلولاتها كأن نضبط أركان الوجودية في أدب المسعدي واشكال تعبيره عنها ودلالتها الفكرية والأدبية .

ثالثا ـ قيس « صور الابداع الشخصي والتصرف في الأصول والمصادر وتفسير ذلك التصرف بظروف الكاتب ومواقفه وضغوط بيئته » أي البحث عما قد يكون الكاتب المتأثر أضافه أو عدّله او عاكسه من صور الرافد الأجنبي وفي ذلك تتجلى طرافته وشخصيته .

أما **دراسة التأثير** فتقتضي مسارا مختلفا ذلك ان منهج البحث في مدى اشعاع المؤلفات ينطلق ضرورة من الكتاب المؤثر او الكاتب او التيار أو المذهب ويستوجب ما يلي :

- يقع في مرحلة اولى تحليله لمعرفة أركانه وخصائصه
- ثم يقع تتبعه في آداب عالمية بطرق عدة قصد « قيس مدى إشعاعه العالمي » (ص 64)
- واخيرا يمكن القيام ببحوث ميدانية عينية » حول مدى انتشار المؤلف ونوعية قرائه ومصيره » (ص 64) وذلك في بلد ما او شريحة اجتماعية معينة .

يتبين من خلال هذا العرض ان البحث المقارن يتسم بالمرونة في مناهجه اذ هي تساوق طبيعة البحث وغايته .

وتتأكد لدينا هذه السمة اذا علمنا مثلا ان دراسة التوازى (le parallélisme) ـ حيث لا مجال للتأثر أو التأثير ـ انما تكون بالتركيز على الخصائص المميزة لكل من المؤلفات التي قد تتشابه مواضيعها أو أشكالها الفنية دون ان يكون بينها ولا بين مؤلفيها أية صلة (ص 65) . وتروج المدرسة الأمريكية لمثل هذه الدراسات المقارنية التي تعتمد التوازي بين الأعمال الفنية . ويفضي هذا المنهج عند ايتيانبل الى القيام بدراسات كونية تشمل ظواهر عالمية تشترك فيها مجموعة من الآداب وقد تكون للأثر الواحد صبغة كونية خاصة اذا كان في نفس الوقت « مصبّ روافد ثقافية متعددة الأصول » و « مصدر اشعاع على الثقافات الأجنبية » (ص 9) كما هو شأن كتاب « ألف ليلة وليلة » الذي اختاره الأستاذ طرشونة مثالا تطبيقيا في بحثه .

القسم الثاني :
ألف ليلة وليلة أدبا كونيا (ص ص 75 ـ 146)

يقتضي التناسب بين التنظير والتطبيق التركيز في هذا القسم على المجالات التي تندرج في صميم الأدب المقارن غير ان أهمية « ألف ليلة وليلة » ومنزلته العالمية استوجبتا من المؤلف « التركيز في دراسته على مختلف جوانبه حتى يعطي صورة شمولية عن قيمته » (ص 83) ، فكانت بعض فصول هذا القسم مجرد اطار عام يمهد للطرق التطبيقي المقارن وهو ما يفسر قول المؤلف في خاتمة المطاف : « لقد ركزنا في دراستنا لألف ليلة وليلة على ثلاثة مجالات هامة وهي الروافد والاشعاع والاجناس الأدبية ، وكلها في صميم الأدب المقارن . وما سوى ذلك فإطار ضروري لوضع الكتاب في سياقه التاريخي وتمثل ابعاده وأهميته لفهم عوامل تأثيره في الثقافات الأجنبية » (ص 147) فيحسن ـ تبعا لذلك ـ ان نعتني من جهتنا بما يندرج في صلب الموضوع من جوانب الكتاب وان نهمل ما عداها خاصة وقد حظيت المسائل العامة والمضامين والابعاد بدراسات عديدة في مختلف اللغات وقد اثبتها الأستاذ طرشونة في قائمة المراجع (ص ص 156 ـ 161) .

1) الروافد أو أصول الكتاب ومصادره :

تخصص الدراسة فصلا لهذا المبحث عنوانه : « منبع الاشراق » (ص ص 85 ـ 96) . ويعتمد المؤلف فيه « على مقاييس النقد الخارجي والنقد الداخلي لمعرفة بعض من اصول الكتاب ومصادره » (ص 87) :

أ ـ النقد الخارجي : استنادا الى بعض الوثائق القديمة للمسعودي في « مروج الذهب » وابن النديم في « الفهرست » والمقرى في « نفح الطيب » ينتهي المؤلف الى « ان المتمعن في نصوص الكتاب يلاحظ تعاقب الروايات وتراكم الحكايات ، ويمكن أن يثبت تعاقب ثلاث مراحل على الأقل وهي المرحلة الهندية والمرحلة الفارسية والمرحلة العربية بقسميها البغدادي والمصري وذلك اعتمادا على فحص النصوص من الداخل » (ص ص 90 ـ 91) . فالاستناد الى النصوص التاريخية واستقراء مادة الكتاب نفسها عمليتان متكاملتان للوصول الى نتائج يطمئن اليها الباحث .

ب ـ النقد الداخلي : وتعتمد فيه الخصائص الشكلية للحكايات منطلقا للتصنيف « ففنون القص تيسر معرفة أصول بعض الحكايات ووضعها في اطارها الزمني والجغرافي . وبهذه الطريقة في التحليل يمكن ان نستخرج نواة هندية وتصرفا فارسيا واضافات عربية هامة » (ص 92) . فالقصص الهندي مثلا يتميز بتداخل الحكايات أو ضرب الامثال أو تحول الانسان الى حيوان وهو من رواسب عقيدة التناسخ ، ومن هذا القصص حكاية التاجر والعفريت وحكاية الببغاء . وأهم ما تتميز به الخوارق في القصص ذات الأصل الفارسي « أن الجن والعفاريت ليست في خدمة الغير يسخرها كما شاء بل تتحرك ببادرة ذاتية ولفائدتها الخاصة » (ص 93) . ومن الحكايات التي أضيفت في هذا المرحلة « أردشير

وحياة النفوس » و « سيف الملوك » وغيرهما . ويتسم القسم البغدادي من المرحلة العربية باضافة القصص الغرامي مثل حكاية أنس الوجود والورد في الاكمام وحكاية الشاب البغدادي مع جاريته . وتتلون الحكايات في هذا الطور بتعدد المصادر فمنها ما هو اقتصادي (النشاط التجاري في البصرة) ومنها ما هو ديني (القصص القرآنيّ) ومنها ما هو أدبي (اقتباس الحكايات من كتب معروفة مثل « اخبار أبي نواس » و « الأغاني ») . « وكل هذه المصادر تحتاج الى دراسة معمقة تبين النصوص التي انتقلت فعلا الى الف ليلة وليلة » (ص 95) . أما الحكايات التي أضافها الرواة المصريون فمنها ما ينتمي الى الطور الفاطمي فجاء متأثرا بمذهب الباطنية وكثر فيه الحديث عن الطلاسم والسحر والجن مثل حكاية جودر ابن التاجر عمر مع أخويه ، ومنها ما هو من الطور الأيوبي وقد رويت فيه قصص البطولة والحروب . وتعكس الحكايات التي أضيفت في عهد المماليك تأزم الأوضاع الاجتماعية وانتشار طرق التحيل واللصوصية من جهة ومظاهر الزهد والتصوف من جهة ثانية ومنها : حكاية معروف الاسكافي وحكاية ملك الموت وحكاية المرأة الصالحة في بني اسرائيل .

ويستخلص المؤلف ان تعاقب الاضافات لا يمكن من البحث عن « نسخة أم » او « نص كامل » ويقرر أن « معرفة اصول الكتاب تقتضي دراسات مفردة لكل حكاية قصد محاولة تأريخها ومعرفة تطورها » (ص 96) فروافد « ألف ليلة وليلة » متنوعة متجددة عبر العصور اذ تواصل التأليف الى القرن السادس عشر ، وهو في نهاية الأمر حصيلة « تراكمات ثقافية مختلفة » (ص 96) وقد « ساهم الهنود والفرس والعرب أجيالا متعاقبة في بنائه » (ص 9) فهل يحول تنوع مصادره دون تصنيف الفنون القصصية التي يعج بها ؟

2) رقعة الشطرنج او تمازج الأجناس الأدبية (ص ص 105 - 116)

يقر الأستاذ طرشونة في بداية الفصل بصعوبة ضبط تصنيف نهائي للأجناس الأدبية التي يحفل بها الكتاب ويرفض اسقاط محاولات التصنيف الحديثة ويقترح « الانطلاق من النصوص ووصفها وتصنيفها حسب اجناسها الأدبية » (ص 108) ويفضل الأعتماد على المقياس الشكلي مبينا ان المقياس الأصولي والمقياس المضموني غير صالحين للتصنيف الأدبي . يقول (ص 109) : « فالمقياس الشكلي في نظرنا أثبت لأن به يمكن التمييز بين الأجناس الأدبية المتعددة التي يتكون منها نسيج الكتاب » غير انه يلاحظ ان موضوع بعض الأصناف الغالب يميز شكلها من ذلك مثلا القصص الغرامي وقد اضطره ذلك الى اعتباره جنسا ادبيا مستقلا اذ تنفرد بعض الحكايات بموضوع الحب مثل « عزيز وعزيزة » و « مسرور وزين المواصف » . وعلى هذا الأساس أمكن له استخراج تسعة اجناس أدبية وهي : السيرة والحكاية والأسطورة والقصص الحيواني والحكاية الخرافية والحكاية الواقعية والحكاية التعليمية والنادرة والقصص الغرامي . ونكتفي بتقديم السيرة والحكاية تجنبا للاطالة . فالسيرة في الكتاب تنقسم الى نوعين : سيرة المغامرات (الخيالية منها والواقعية) والسيرة البطولية . ويندرج في النوع الأول مجموعة هامة من السير مثل « السندباد البحري » وعبد الله البري وعبد الله البحري » وغيرهما وهي « تزخر بالحياة والأحداث والشخصيات ويمزج الرواة فيها بين الواقع والخيال ، ويسقطون عليها احلامهم واحلام الجمهور الذي يتوجهون اليه » (ص 110) . ومن خصائصها الشكلية الأخرى تشابك الأحداث والنهاية المفروضة التي تنجم بصورة غير متوقعة ولا تساير دائما منطق السرد . اما السيرة البطولية فانها « تعتمد التاريخ وتضخمه وتحرفه وتركبه على هوى الراوي وتحمله رسالة ايديولوجية عن قصد او عن غير قصد » (ص 110) مثال ذلك سيرة

« عمر النعمان » التي تجسم احلام الرواة وآمال الجمهور في بسط نفوذ الاسلام على اقطار عدة وللخيال فيها دور كبير .

وتتميز الحكاية بمختلف انواعها بجملة من الخصائص من اهمها الايجاز « فلا تتعقد الأحداث القصصية فيها ولا تتكاثر الشخصيات ولا الأجيال بل هي مركزة على احداث قليلة » (ص 111) ، والخيال القصصي الذي « لا تكاد تخلو منه حكاية من حكايات الكتاب » (ص 111) . الا ان اشتراك الحكايات في بعض الصفات لا ينفي انفراد كل نوع منها بسمة مميزة فالحكاية الخرافية مثلا « أهم ما يميزها غلبة الخوارق على نسيجها القصصي » (ص 112) والحكاية التعليمية « تتميز بالقصد الى الاعتبار والوعظ وتلقين المعارف » (ص 114) .. الخ

وينتهي المؤلف في الأخير الى تأكيد ظاهرة امتزاج الأجناس الأدبية في « ألف ليلة وليلة » فهذا الكتاب « لا يخضع الى أي نوع من الأنواع الأدبية المعروفة بل تمتزج فيه الأجناس الأدبية امتزاج الأجناس البشرية الظاهرة في شخصياته واصوله » (ص 115) لذلك كان شبيها برقعة الشطرنج .

3) الاشعاع او أثر الكتاب في الثقافات الأجنبية :

ألمع الأستاذ طرشونة في المقدمة الى هذا المجال في سياق تعليل اختياره « ألف ليلة وليلة » مثالا تطبيقيا ؛ فمن أسباب الاختيار ان الكتاب بعد ان استقر في عهد المماليك أو كاد صار بدوره مصدر اشعاع على الثقافات الأجنبية بعد ان اكتشفت اوروبا كنوزه الدفينة فوظفتها في مسرحها وقصصها وموسيقاها ورسومها وغيرها من الفنون » (ص 9) . ويواكب الفصل السابع من هذا القسم (ص ص 135 ـ 146) مظاهر هذا التوظيف بصورة تأليفية فالثقافة الأوروبية استفادت من الكتاب مبكرا منذ بداية القرن الثامن عشر ان لم يكن قبل ذلك بكثير اذ تشير الدراسات الى انه عرف في اسبانيا منذ القرن الثالث عشر و « إلى أن العديد من القصص الايطالية في القرنين الرابع عشر والسادس عشر تأثرت باطار ألف ليلة وليلة » (ص 143) . لكن المؤلف يؤكد « ان اثبات التأثر المباشر في القرن الثامن عشر ايسر لأن الكتاب قد اكتمل بعد ، وبدأ في الانتشار » (ص ص 143 ـ 144) وقد تجلى اشعاعه في ميدان الرواية والشعر والمسرح كما اوحت حكاياته الى العديد من الفنانين مؤلفات موسيقية وأفلاما سينمائية .

فالروايات التي انطلقت من « ألف ليلة وليلة » عديدة وقد ظهرت في الأدب الانكليزي والأمريكي والفرنسي واشتهرت منها رواية هنري دي رينيي « ترمل شهرزاد » (1930) (Henride Régner : Le veuvage de Chahrazad) . وفي الشعر يذكر المؤلف المجموعة الشعرية التي اصدرها كليكسور (Klingsor) سنة 1902 بعنوان « شهرزاد » . ومن أشهر الأعمال المسرحية التي تأثرت بالكتاب مسرحية جول سوبرفيال (Jules Supervielle) بعنوان « شهرزاد » وقد مثلت لأول مرة سنة 1948 ونشرت سنة 1949 .

« والملاحظ ان شخصية شهرزاد هي التي استقطبت اهتمام الكتاب » (ص 145) . وقد وظف الكتاب في السنفونية والأوبرا كما اعتمدت بعض الأفلام السينمائية على شخصياته وبالخصوص السندباد وعلي بابا وعلاء الدين وشهرزاد .

لقد مثل « ألف ليلة وليلة » مصدر الهام لفنون الأدب الغربي . والواقع ان الأعمال التي استوحته تنطلق منه « لتضيف اليه شيئا جديدا من وحي قضايا العصر . وانحرافها عن الأصل مقصود لا يهدف الى التشويه بقدر ما يهدف الى الاثراء والاقتباس الحر » (ص 145) . وهو ما ينطبق كذلك على المؤلفات العربية التي استلهمت شخصية شهرزاد وحكايات الكتاب بصفة عامة فقد أورد المؤلف منها نماذج متنوعة لاعطاء صورة عن مختلف أشكال هذا التوظيف في المسرح والقصة والشعر منذ الثلث الأول من القرن العشرين (ص ص 137 ـ 141) .

واستخلص ان « قضايا العصر الذي يكتب فيه المؤلفون أكثر حضورا من مادة الكتاب الأصلية لأن الغاية الأساسية ليست احياء الكتاب بقدر ما هي اثارة مشاكل راهنة » (ص 140) . والحقيقة أن انتماءه الى الأدب الكوني جعله يشع على الانسانية قاطبة فـ « لم يقتصر اثراؤه لبعض الأداب دون بعض بل ان ترجمته الى عديد اللغات العالمية جعلت الكتاب والشعراء والموسيقيين والرسامين في الشرق والغرب يقبلون على فنياته الحكائية ويستلهمون شخصياته ومعانيه ويوظفونها في مؤلفاتهم » (ص 142) . فحق حينئذ للأستاذ طرشونة ان يختم دراسته بقوله (ص 147) . « وقد انكشف كتاب » ألف ليلة وليلة » معينا لا ينضب « وموردا عذبا كثير الزحام » .

تعليق

يكشف تقديمنا للدراسة بقسميها عن خاصية بارزة من أهم خصائصها وهي الجمع بين النظرية والتطبيق . وقد كان المؤلف واعيا بقيمة هذا المنهج وجدواه في تجسيد المفاهيم المجردة وتقريبها الى الاذهان فأكد انه ساهم في هذا المدخل الى الأدب المقارن » بعمل نظري يوضح مجالات البحث فيه ومناهجه واتجاهاته وبعمل تطبيقي يتناول اثرا من اهم آثارنا العربية التراثية » (ص 8) وأضاف مبينا أهمية هذه المزاوجة : « وبذلك لم يبق تعريفنا النظري بالأدب المقارن مجرد تأليف في حاجة الى البلورة بل حرصنا على الجمع بين التنظير والتطبيق ايمانا بتلازمهما وتكاملهما » (ص 9) . وقد التزم هذه الخطة في كامل فصول الدراسة فلم يفته أن يدعم جوانب القسم النظري بأمثلة تطبيقية جزئية كلما كان ذلك مفيدا وممكنا . الا ان بعض المجالات بقيت مع ذلك محتاجة الى دليل ملموس او شاهد يجسمها فكأن غاية المؤلف من عرضها ان يشير الى سبل للبحث المثمر في هذا الميدان الثري المتجدد لا ان يقدم مسالك معبدة معروفة نالها حظ كبير من التطبيق . ونذكر خاصة غياب الأمثلة التطبيقية الدقيقة لبعض الأعمال التي قد تكون انجزت في مجال دراسة اشكال التعبير من وجهة نظر مقارنة (ص ص 37 ـ 38) أو دراسة التوازي (ص ص 65 ـ 66) وقد اكتفى الأستاذ طرشونة في الجانب الأخير بالألماع الى اطروحته[5] حين قال (ص 66) : « وقد جرب هذا المنهج وأفضى الى نتائج هامة جدا »[6] دون ان يطعم الفصل بخلاصة تبرز أهمها[7]. على ان هذه الملاحظة لا تمنعنا من الجزم بأن سمة الكتاب الرئيسية تتمثل دون شك في الحرص الدؤوب على بلورة اركان الأدب المقارن بمثال محسوس. ويفسر المؤلف ذلك بغايته المتمثلة في التعريف بهذا الفن فقد اقتضى هذا الهدف استعمال طرق التيسير والايضاح ومن أهمها ضرب الأمثلة . يقول (ص 147) : « انما كانت غايتنا التعريف بفن هام من فنون النقد الأدبي الحديث . . . ثم بلورة تلك السبيل بمثال محسوس تبرز مدى جدوى الأدب المقارن وتوظيف اركانه » .

وللتعريف في الكتاب وسائل أخرى تتجلى في لغة الكتابة وما تتميز به من سهولة وانسياب وابتعاد عن التعقيد اللفظي أو الاصطلاحي . وهذه الشفافية في الأسلوب تعكس تمكن المؤلف من مادة بحثه وهي سبيل القارىء الى الاستفادة والفهم . وليس اختيار المؤلف لكلمة « مدخل » في العنوان مجرد تواضع علمي محمود منه او مجرد مسايرة تقليدية لصياغة الجامعيين لعناوين أعمالهم المنشورة[8] بل هو تعبير عن موقف ثقافي يؤمن بضرورة نشر المعرفة على أوسع نطاق وبمبدأ مخاطبة القارىء الذي يهتم بشؤون الأدب والفكر بلغة ميسورة بغية تقريب هذه المفاهيم والمناهج الجديدة اليه في أسلوب واضح مبسط وعلمي دقيق في الآن نفسه . ألم يعبر في خاتمة المقدمة عن رجائه في ان يكون قد اسهم بهذا العمل الجديد « في تحسيس القراء بأهمية مجال الأدب المقارن وبفوائد التفتح على ثقافات تتفاعل فيما بينها لاثراء الأدب » (ص 9) ؟

لقد انتهج الأستاذ طرشونة ـ لتحقيق هذه الغاية ـ

الطريقة التأليفية فسعى الى التوفيق بين الالمام بأهم جوانب المسألة من جهة وعدم الاغراق في التفاصيل والجزئيات من جهة ثانية ، وكان عمله شاملا لاهم القضايا دون ان يغوص في جميع دقائقها بل ترك المجال مفتوحا أمام القارىء لكي يتوسع ويتعمق في نقطة معينة اذا شاء وأمده بثبت من المراجع التي بوبها حسب محاور مضبوطة كي يستعين بها من يريد البحث والتمحيص .

والكتاب يتضمن دعوة الى ذلك سواء في القسم النظري حيث نجد فتحا للآفاق امام الأعمال التطبيقية حين يشير مثلا الى أنه « قد يكون من المفيد دراسة تحولات الرواية التاريخية عند جرجي زيدان وصور استيعابه واثرائه لهذا الفن » (ص 38) ، أو في القسم التطبيقي حيث تناول المؤلف « ألف ليلة وليلة » بالبحث المقارن بصورة تأليفية وترك مجال البحث في المصادر ومواطن التأثير وغيرها فسيحا جدا . وليس أدل على ذلك من الفقرة التي نقتطفها من خاتمة المطاف ، يقول (ص 147) :

« ولا شك ان ما قدمناه ليس الا أفقا من آفاق البحث في هذا الصرح الشامخ وعلامة تضيء طريق دراسات ميدانية تقابل بين النصوص وتبرز اوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين النص الأم والنصوص المتفرعة عنه . فلم نكن نهدف من وضعنا لهذا الكتاب الى الألمام بجميع جوانب الموضوع فذلك عمل لا يقدر عليه باحث واحد في كتاب واحد ، بل يحتاج الى فريق من الباحثين المتعددي الاختصاصات ، العارفين بلغات مختلفة تساعد على تتبع اثر الكتاب في الأداب العالمية » .

لقد ضبط المؤلف لعمله حدودا التزم بها فأفاد الراغبين في العب من مناهل العلوم الانسانية في سهولة ويسر وأغناهم عن الرجوع الى الدراسات النظرية المختصة التي تعنى بالأدب المقارن في لغة ليست دائما في متناول جميع القراء وبمنهج ليس دوما في حدود ادراكهم . وتلك قيمة اخرى للكتاب اذ يمكن من استيعاب مفاهيم غربية الأصل والنشأة والتبلور ويحسس القارىء العربي بأهمية الاطلاع على هذا الميدان ومواكبته . وقد عبر الأستاذ طرشونة عن ايمانه بوجوب تمثل المناهج الحديثة في دراسة الأدب وخاصة تلك التي تمكننا من الاحتكاك بالأداب الأخرى ومعرفة منزلتنا بالنسبة الى غيرنا من الأمم والشعوب . وهو ما يتجلى في تأكيده على ان الأدب المقارن « فن هام من فنون النقد الأدبي الحديث صرنا اليوم في امس الحاجة الى التوسل بمناهجه لمعرفة منزلة ادبنا العربي بين الأداب الأخرى » (ص 147) . فوجه الطرافة في الدراسة أنها تعالج مجالا يعد لدينا بكرا نسبيا وهو محل تشكيك وتجريح من الكثيرين الذين لا يؤمنون بجدواه ، وهي بهذه الصورة تعد دفاعا عن الأدب المقارن كمنهجية نقدية فعالة في تحليل النصوص . وقد كان لهذا الكتاب فضل السبق التاريخي فهو اول بحث في الموضوع يصدر بتونس بقلم أحد الجامعيين المختصين وهو « ثمرة مزدوجة من البحث والتدريس »[6]. ونعتقد ان فائدته تكون اعم اذا ما راعى المؤلف في الطبعة القادمة الملاحظات التالية :

أولا ـ ضرورة تدقيق بعض الاشارات فالى جانب لزوم ضبط عدد من الاحالات ضبطا محكما مثل قولة هوراس (ص 13) أو الفقرة المنسوبة الى هنري رماك (Henry Remak) (ص 28) ، ينبغي في رأينا عدم الاقتصار على مجرد الالماع الى بعض المدارس النقدية او المناهج المستحدثة في دراسة الأدب بل لا بد من التعريف بها وتقديمها بالقدر الذي يسمح بتصور جوانبها الرئيسية ومثال ذلك المنهج الشمولي الذي اكتفى المؤلف بذكر بعض خصائصه في المقدمة (ص 9) وفي نهاية الفصل الخاص باتجاهات الأدب المقارن (ص 30) فلم تتضح معالمه جيدا . وتنطبق ملاحظتنا ايضا على المنهج الذي يمثله روبار اسكاربيت (Robert Escarpit) ويعنى

بدراسة تأثير كتاب أو مؤلف في القراء ومدى انتشاره ومصيره . فقد اقتصر التعريف به على الجملة التالية : « وقد استحدث مؤخرا روبار اسكاربيت ما سماه بعلم اجتماع الأدب وركزه على بحوث ميدانية حول مدى انتشار مؤلف ونوعية قرائه ومصيره » (ص 64) . وكان يجدر تقديم هذه النظرية ولو بايجاز والتنبيه الى ما تختلف فيه عن المدرسة الاجتماعية التي يمثلها قولدمان (Goldmann) فالمقصود بعلم اجتماع الأدب انما هو دراسة الأدب كانتاج يستهلكه المجتمع الذي يتقبله وموضوعه البحث في اشكال هذا التلقي وظروفه وانعكاساته حسب البيئات او مستوى الأفراد الذين يقرؤونه . ويسمى اسكاربيت هذا العلم بـ « سوسيولوجيا القراءة » (Sociologie de la lecture) أو « سوسيولوجيا التقبل » (Sociologie de la réception) وأهمّ الكتب التي بلورت هذا الاتجاه هو ثمرة عمل جماعي قامت به « مدرسة بوردو » الشهيرة (L'cole de Bordeaux) وعنوانه (Le littéraire et le social) وقد صدر هذا الكتاب سنة 1970 بباريس .

ثانيا ـ يتحتم الاهتمام بصورة اوضح بالمصطلح . فقد اعتنى الأستاذ طرشونة بالمصطلحات منذ المقدمة فعرف العناصر المشاركة في عملية المقارنة وذكر مختلف تسمياتها (ص ص 6 ـ 7) وأثار قضية تسمية العلم نفسه كما بينا في اول التقديم . وقد سار على هذا المنوال في صلب العمل فألح على وجوب توضيح مفاهيم الأدب القومي والأدب العام والأدب الكوني وغيرها » حتى يزول التداخل بين المصطلحات » (ص 69) . وفي القسم التطبيقي يهتم بدقة المصطلح فيؤثر مثلا مصطلح « السيرة » على مصطلح « الرواية » ليصف مجموعة من حكايات » ألف ليلة وليلة » معللا اختياره (ص 110) . الا ان ذلك كله لا يكون راسخا في الذهن كما ينبغي ما لم يشفع في آخر الكتاب بكشف لمصطلحات الأدب المقارن باللغتين العربية والفرنسية مع تحديد مفهومها بدقة ان امكن والاشارة الى ما قد يوجد من اختلاف في بعض الاستعمالات أي الى المصطلحات المتأرجحة او المتعددة الدوال كالتعبير عن الباث بصيغ عديدة فهو المؤثر او المنتج الاسبق او الأصل او المصدر (ص 6) ، والتنبيه الى وجود بعض المصطلحات المقترحة ونسبتها الى مستعمليها مثل جون فليتشر (Jo-hohn Fletcher) الذي يستبدل بمصطلح « الأدب المقارن » مصطلحا متميزا هو « نقد المقارنة »[10]. فكتب المداخل تحتوى عادة على مثل هذا الكشف خاصة اذا كانت تعرف بعلم او فن له مصطلحاته[11] التي تبلور بعضها واستقر ومازال بعضها الآخر يحتاج الى تدقيق وضبط .

ثالثا ـ يحسن لتعميم الفائدة تخصيص ملحقين آخرين للتعريف باعلام الأدب المقارن منذ نشأته في فرنسا الى الوقت الحاضر الذي ارتفع فيه عدد المقارنيين (Les comparatistes) في كل اللغات ، وبالهيئات التي تهتم بالأدب المقارن في اوروبا وأمريكا والعالم العربي . ولئن كان مثل هذا العمل يتطلب مجهودا جبارا في البحث والتوثيق فانه ذو جدوى عظيمة نظرا للخدمة الجليلة التي يقدمها للقراء بالترجمة لرواد العلم ولأعمالهم وجهودهم في الميدان وبتقديم فكرة عن بحوث الدارسين المحدثين ومساهماتهم في تطويره مساهمة أدت الى تعدد مناهج البحث فيه وتشعبها . أما الملحق الخاص بالتعريف بالهيئات والرابطات التي تعنى بالأدب المقارن ففائدته تتمثل في تمكين القراء من الاطلاع على أنشطتها وما تعقده من ندوات وما تصدره من دوريات ومن معرفة عناوينها والمشرفين عليها .

اننا نأمل ان تساهم هذه الاقتراحات في اثراء الكتاب وضمان جدواه واشعاعه حتى يستفيد منه كافة اصناف القراء اذ يشدهم الى مسلك الحداثة ويفتح امامهم سبل

البحث ويبشرهم بعهد جديد تزدهر فيه الدراسات المقارنية العربية بفضل التفتح على الثقافات الأجنبية ليعود للأدب شأنه وللحوار بين الشعوب عن طريق الحرف والكلمة وزنه .

---

(1) في القسم الأول : « مدخل الى الأدب المقارن » ستة عناوين من بينها : بكر السبيل ، العيون الصافية . وفي القسم الثاني الموسوم بـ « ألف ليلة وليلة أدبا كونيا » سبعة عناوين نذكر منها : المنهل العذب ، الصرح الشامخ ، أبعاد . والملاحظ ان معظم العناوين الفرعية مزدوجة قائمة على التلميح فالتصريح مثل . وجهة الراحل او اتجاهات الأدب المقارن ، رقعة الشطرنج أو تمازج الأجناس الأدبية . . . الخ .

(2) ص ص 6 ـ 7 حيث الاشارة الى الاتجاهات الجديدة .

(3) بحث لعبد المنعم محمد شحاتة . مجلة فصول ـ المجلد الثالث ـ العدد الثالث ـ أبريل / مايو /يونيه 1983 . ص 185-195 .

(4) لخص الكتاب منهجية دراسة الترجمات من وجهة الأدب المقارن (ص ص 51-52) وصاغ منهج دراسة صورة الشعوب في آداب الغير في فقرة مختصرة (ص 42) . . الخ .

(5) وعنوانها :

(Les marginax dans les récits picaresques arabes et espagnols) Publications de l'université de Tunis , 1982 .

(6) وفي المقدمة اشارة اوضح الى هذا العمل حيث يبين بعض اركان المنهج الشمولي الذي اعتمده فيه لكنه لا يبين النتائج التي افضى اليها استغلاله لهذا المنهج (ص 9) ، وكذا الشأن بالصفحة 30 .

(7) رأت مجلة « الحياة الثقافية » ان تعرف بهذه الأطروحة قبل طبعها فسألت المؤلف عن أهم النتائج التي توصل اليها في بحثه . وقد أجاب في فصل نشرته المجلة في عددها الحادي عشر ، السنة الخامسة ، سبتمبر ـ أكتوبر 1980 ، ص ص 102 ـ 104 .

(8) نذكر على سبيل المثال كتاب : « مدخل في اللسانيات » لصالح الكشو ، الدار العربية للكتاب ، 1985 ، وكتاب « مدخل الى نظرية القصة » لسمير المرزوقي وجميل شاكر ، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر (د.ت) .

(9) عبارة د. عبد السلام المسدي في التمهيد الذي وضعه لكتابه : « الأسلوبية والأسلوب » الدار العربية للكتاب ـ الطبعة الثانية ، 1982 ص 13 .

(10) مجلة فصول ـ المجلد الثالث ـ العدد الثالث . أبريل/مايو . يونيه 1983 ، ص 69 وما بعدها

(11) نشير هنا على سبيل المثال الى كتاب الأستاذ المسدي « الأسلوبية والأسلوب » وكتاب سمير المرزوقي وجميل شاكر « مدخل الى نظرية القصة » ففي كليهما نجد في قسم الملاحق كشف المصطلحات المستعملة .

دراسة

فن تشكيلي

علي اللواتي :

فنان يولد في تسربات الضوء ...

بقلم : حميدة الصولي



● الفن صراع ضد الفناء

شروط الكينونة فنانا في العصر الحديث تتلخص في ان تكون موهوبا أساسا . . ومثقفا بكل تشعبات الكلمة وابعادها . ان تتشبث بمعاقرة احد فروع الفن . . فذلك لا يعني انك في حل من العلاقة ببقية الفنون . أي ان ذلك لا ينفي قدرتك ـ كفنان ـ على ممارسة بقية الفنون . لماذا ؟ السبب بسيط وواضح . ذلك ان بذور الفن من مكونات روح المبدع ووعيه . وبالنتيجة فهي التي تحكم تحفزات لا وعيه لتجسد نبض الذاكرة حلما لا يمكن محاصرته . . وبهذه الصورة يتوزع في كل الحركات التي يقوم بها وفق شروط تجسيد الحالة والموقف من خلال وبواسطة ادوات التعبير المميزة .

ان تكون فنانا . فانت مطالب حضاريا بان تكون مثقفا . . وقبل ذلك . . ان تكون واعيا بتحركات الوعي وتسارع النبض في جسد الحياة وشرايين الاحاسيس . . لأن العلاقة بين المبدع والحياة جد وثيقة . كلاهما يعمل على التجدد والاستمرار . . وكلاهما لا يعبأ بالموت . . والتوقف . . والجمود . .

في الوقت الذي يعمل الزمن على انهاء الحالة وتدمير الحياة . . يسعى الفنان الى تأكيد صمودها وديمومتها . . لذلك فان الفنان والزمن طرفا صراع لا يعرف النهاية . . صراع الخلود والفناء . قد يتعب الزمن وقد لا يتعب . . لكن الفنان تعب في كل حركة . . انه يصارع في جبهات مختلفة . . يتحدى معوقات الابداع المزروعة في طريقه . . ويواجه تحديات الاتلاف والتهميش المتكررة



والمفروضة عليه . . وايضا هو يسابق الزمن للحد من آثار التدمير والاتلاف التي يحدثها سواء للكائن . . أو للحالة . . أو للوعي . .

حس المبدع اذن مستودع لبذور الفنون جميعها . . ولكن الزمن الذي يعمل على اتلافه هو يترصده في كل حركة . . ومن خلال النبض لانه يختزن الحالات . . وينبض وعيه من خلالها . تلتقي بالقصيدة فتخال الكلمات افكارا . . ثم تقول في داخلك . . انها صور وأحاسيس . . وترسم امامك اخيرا : انها حالات . تمر الى اللوحة التشكيلية . . فتخلص من خلال تلك المراحل الى النتيجة نفسها . كذلك الامر في المعزوفة الموسيقية . . عندما تستمع بتأمل الى السنفونية الخامسة لبتهوفن . . تشعر انك لا تعيش الزمن نفسه قبل سماعها . . ولا الحالات نفسها . . ولا حتى في عصر بعينه . تحس انك متقطع الرؤى . . موزع بين العصور ومهدد بان تتقاسمك الحالات والازمنة وانت في مكانك . . أو مستلق على اريكة . . . أو أنت مهموم تلازمك حالات التهويم بحثا عن بقاياك تجمعها لمواجهة وهم قد لا يكون فارقك رغم ايهامك أو إيهام نفسك بذلك .

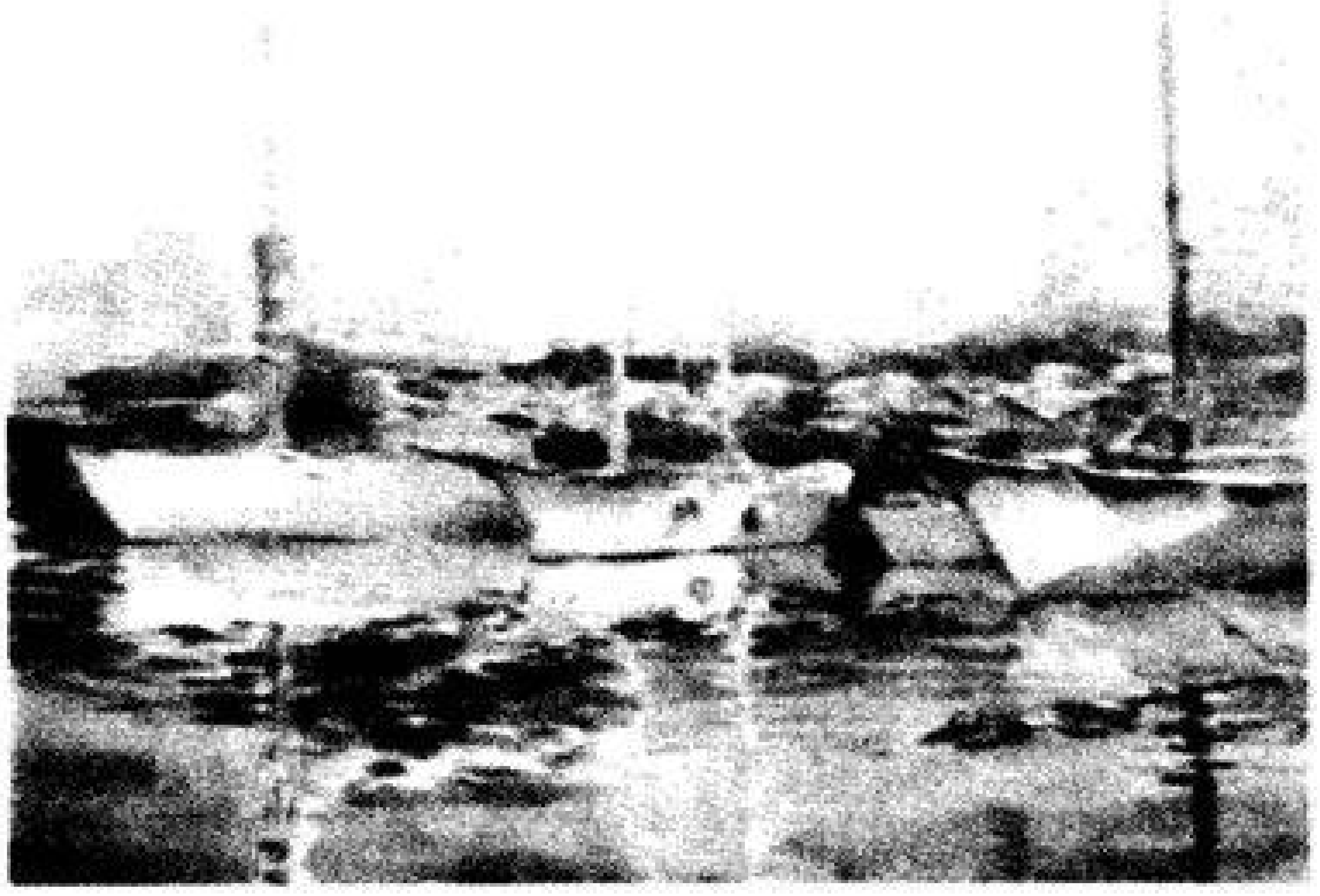
● **اللوحة تعلن عن القصيدة**

لهذه الحالات حالات عديدة تشبهها . . ولكن علي اللواتي الموزع بين جميع هذه الحالات . . سمة المبدع . . اذ تلاقيه في الصوت حال سماع السنفونية وانت تتبينها من خلال قصائده . . أو تتبين اشعاره من خلال تحولاتها اللحنية . . تلاقيه في اللوحة وانت حائر بين تداخلات الحالات في اشعاره . . ماثلا ومتحفزا في تدرجات الألوان وتشكلات الخطوط وتشابك الاضواء والظلال في فضاء اللوحة . قد لا يكون مجديا ان ننفذ الى مخبآت القصيدة كي نكتشف اللوحة رغم المسارب الموصلة الى ذلك . . لأن القوة الابداعية التي ترفد

اللوحة وبالنتيجة . . التي يتوفر عليها الفنـان . . هي التي تعلن عن وجود كل منهما في الأخرى .

حين أهداني ديوانه « اخبار البئر المعطلة » وكان ذلك سنة 1987 . . قرأتها الاشعار . . وأعدت قراءتها . . وفي كل مرة كنت أحس ان هذه القصائد تحتاج الى رافد فني آخر يزيدها قوة على قوتها . . فلغتها ليست المستعملة بالضرورة في الشعر . انها تخفي في معاطفها حالات قد يكون التعبير عنهـا بأدوات غنيـة اخرى اشـد وقعا . . ولكنني سجلت عـلى قطعـة ورق الملاحـظة التـاليـة : القصيدة . . اعلان عن اختلال في التوازن . . يحصل بين الشاعر المبدع وجانب من الكائنات . . فهل ان كتابة الشعر محاولة لايجاد مشروع صلح بين الشاعر والكائنات الأخرى . . مبني على حيثيات تدين تلك الكائنات فاذا ما تقبلت هذه فروض الادانة عبر المصالحـة معها يبـدا اختلال جديد ؟ وهو ما لم اجرؤ على اعلانه اذ ذاك . انه رأي ليس بالضرورة ان يكون الافضل . . وانتظرت . . فالقصائد تعتمد الايحاء المرموز الذي يصارع بعنف كي يبرز في مشاهد ملونة . . يصـارع كي يخرج من حـالة التوزع بين الازمنة الى حالة الوقوف في وجه الزمن . . لقد كانت قصائد ولكنها لم تكن عادية .

كنت في حضرة لوحاته ـ ولم يكن حاضرا ـ ابحث عن السر الذي كانت تخفيه قصائده . . ومنذ اللحظة الأولى تكشف فيها ذلك السر أو يكاد . . ان الفنان موزع بين بوح العبارة وايحاء الالوان وعمق الصمت . احسست ان ترابط اجنحة الزمن وتجنيد اسـاطينه وقـادة جحافله التدميرية تسقط خائبة أمام ابداع الفنان . فلا حساب للزمن وقواه ولا اعتبار لتأثيره هنا . . لانه في وعي الفن عـاجز تماما عن امتـلاك القدرة التـدميـريـة او الارادة المدمرة . رأيت الـزمن منكس الرأس . . خـارجا من تحت اقدام القصيدة لاهثا لا يكاد يتحـرك . فيصطدم باللوحة ليقع على انقاض الفكرة متيبس الشفـاه مهدود القوى كمشلول يهم بازاحة جبل وقع على جثته .



● بحثا عن الفنان

كنت في متحف بوشكين بموسكو . . اغالط الزمن للانفراد لحظة بـ « فان غوغ » Van Goh ولكن محاولاتي جميعها عجزت . . لأن وسائل التـدمير الجسـدي كلها استخـدمت ضد جسـده فاتلفتـه وبنقمة لم يعـرف لهـا مثيل . . لقد كانت ـ بالنسبة للزمن ـ فرصة ثأر نـادرة فلم يفلتهـا . . فـالـرجـل هـزم جميـع جيـوش الـزمن وانتصرت ابداعـاته عـلى كل المهلكـات . ورغم تلك المواقف الثأرية والارادة المتلفة التي يتسلح بها الزمن . . فان ملاح « فان غوغ » بقيت حاضرة في تموجات الحالة اللونية أو التشكيل الفني للفكرة عبر تقنيات تميزه . . لقد بقي ماثلا في ارتبـاك الحواس التي تـندلع فيهـا الحرائق والرجات حال مواجهة لوحاته . هزني شيء من ذلك في حضرة لوحات اللواتي . . انني حاولت مصـافحته . . كدت أمسك باطار اللوحات كفضاء شفـاف يحاول ان يحجب المبدع لكنه يتسلل من خلال الضوء . . هل ازيح اللوحة من مكانها لمخاطبته . لم تكن ملامحه مختفية . . كـانت طافحـة على صفحـات الضوء وبـين الحركـات المستمرة وتداخلهـا بين الألـوان والخطوط والتشكـلات اللونية على تنوعها .

في لوحته « تحية الى احمد شـوقي » التي جسد فيهـا



بالالوان تمثال هذا الشاعر الفذ . . برزت لحظة تحويل الكتلة الى رسم . . لقد انطلقت من الرسم لتعود اليه . . . ربما كانت تخطيطا على الورق ورسما في الوعي والذاكرة . ثمة على قاعدة تمثال احمد شوقي رسم يحمل كل ملامح الفنان/الشاعر . ثمة بين موضوع التمثال/الرسم وبين الفنان الشاعر الجالس على قاعدة التمثال اواصر شد والتقاء . . لماذا التمثال كبير والفنان صغير حجما ؟ هنا يمكن قراءة اللوحة على انها الفاصل الزمني . . فاللواتي لم يشأ مغالطة النفس فيسترق ظمأ الخلود الذي تسربل به احمد شوقي . . رغم انه يؤسس طريق الخلد الذي ربما ينافسه فيه . ان عظمة احمد شوقي جسمها أحد المبدعين من خلال الكتلة . . ولان شوقي اكتمل شعرا واندثر جسدا . . فان الفنان الجالس على قاعدة التمثال يتأهب لمعانقة اسباب الكمال فنا وشعرا . انهما ينطلقان من قاعدة واحدة مدججين بالوعي والإدوات التي تبني الخلد فتحقق الانتصار الساحق على ارادة الزمن .

● الاضواء . . . تتحدى

ضوء المصابيح الكهربائية كان زائرا وقحا الى فضاء اللوحات . . وقفت حائلا بينها فتعالت في افق أحاسيس انات وأصوات مستغيثة . . اصوات كالبكاء . . نعم الضوء الكهربائي يبكي . . لعله مهدد بالتوقف عن الحياة في كل ثانية طالما هو منفصل عن اللوحة . . احسيبت بأظافره تنغرز في كتفي . . انه يترجاني الابتعاد لاعطائه فرصة الاستحمام في ضوء اللوحة التي تفيض به الالوان والاحاسيس . . ذاك الضوء الساطع والنافذ الى قرارة الابد .

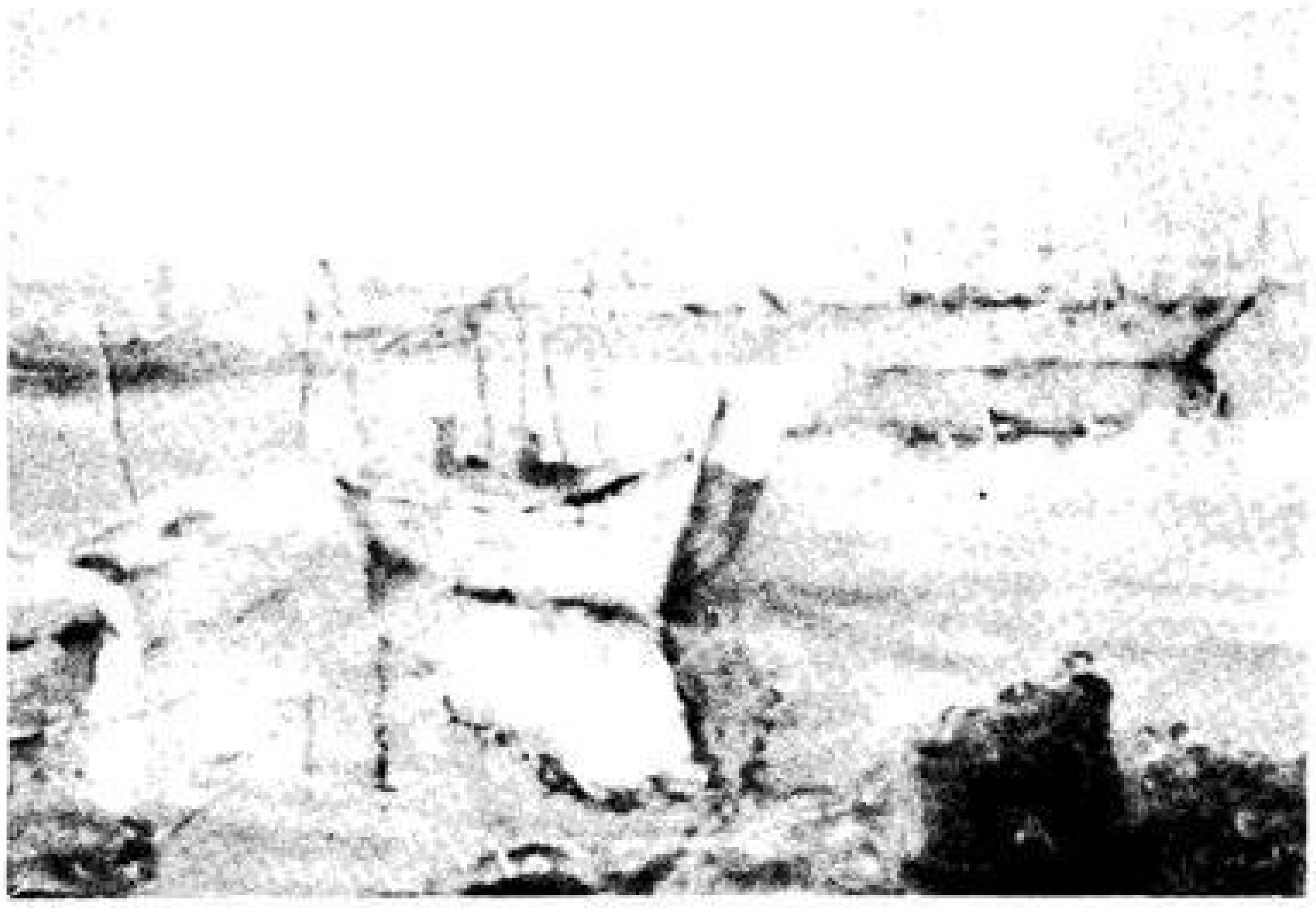
حصار الفضاء . . فضاء اللوحة . . لم يمنع ولم يحل دون اتساعها لاشراق الضوء والخلود . لئن كانت الصيغ قديمة : الا انها تكتسي وفق الحالة ابعادا تتفاوت من حيث التجسد . فاللواتي لم يتعمد العبور تمردا على الكائن الخالد . . أو الخروج من فضاء سرمدي

تتمدد فيه اطوار الدفع وتتكيف فيه صباحات بلا نهاية .

كلما تنبهت الى اضـواء المصابيـح . . كنت احـاول البحث عن تأثير لها فلم اعثر عليه وحده ضوء اللوحة . . المبهـر المعشي . . كـدت اقـول : ان اضـواء اللوحـة انعكست على زجاج المصباح فتولدت تلك الاشعة . . وهذا الاستنتاج يدعمه اضمحـلال ضوء المصبـاح كلما لامس سطح اللوحة . هل ان اضواء النهار هي التي تضيء المكان ؟ جائز . . لكن الثابت ان انهار الضـوء التي تتفجر من فضاء اللوحة هي التي تغرق المكان . . خامرتني فكرة ان اتسلل الى اللوحات ليلا . . فربما اجد القاعة مضاءة في حين تكون اضواء المصابيح قـد ماتت نهائيا . . مجرد تصور يؤكد الحقيقة لأن ما يغمـر المكان رغم ضـوء النهار . . قـد يفيض على فضـاء القاعـات ليلا . انها الذاكرة . . . تنشأ في فضاءاتها الاسئلة لترسو في آخر الأمر على ضفاف الحقيقة . . حقيقة ان الضوء النابع من صدر اللوحة ثاقب حد اختراق سدود الزمن والانتشار رغم كل اسوار الظلام . الم تكن الجوكونـده مثـالا على ذلـك ؟ ولوحـة « العشاء الأخـير » ألم تكن هي الأخرى شاهدات على قدرة الضوء على تحدي الزمن واختراق الاسوار ؟

● التعدد . . قوة ضد الموت

ليس صعبا ضبط الفنان في تسربات الضوء . . انه يتوزع خلف هوية وهموم ومشاغل لا تفارق الوعي ولا الذاكرة هو شاهد على توالي الازمان ومعر لخصوبة الالق الفكري من خلال ارباكات المـاضي . يستيقظ الحس مضطربا حال معانقة مرفأ سيدي أبي سعيـد . . يطل سؤال يغطي تاريخ الفن المعاصر كله في تونس : لمـاذا التأكيد عـلى الق سيدي أبي سعيـد وعمارة سيـدي ابي سعيد ؟ لماذا هذا الانغماس ما بين الضوء والماء بحثا عن صيغ للتعدد . . والتكاثر ؟ انها محاولة اخرى للوقوف في



وجه الزمن . . تمتد بك الشوارد فاذا انت على اجنحة من نور تحلق بك صوب الخلد . يربط الفنان بالالوان ما بين الـلاوعي والذاكـرة والتاريـخ وحتى المحسوسـات رغم تنوعها وتضادها . . ليتجسم في المشهـد مشهد يتـوالد ويتنامى ويتعدد . ولعل سمة التعدد نفسها انفلات من قبضـة الزمن وتحـرر من اشكال الفنـاء . . هـذا ريف قـرنبـاليـة يتجدد في المشهـد . . ويتعـدد في اللوحـة والواقع . . ليظل حاضرا في التاريـخ . . والذهن . . والـذاكرة . واذ يفلت البصر من جاذبيـة المشهـد الى الموالي . . تسيح في اروقة الوجـدان والذاكـرة والقلب اضواء تبدد جحافل اليأس والموت . . فتنهض اضـواء الفكـرة . . تلك التي تحبل بهـا الافكار عنـد اصطدام البصر بمشهد اللوحة . في ميناء قليبية أو هضبة «هملكار» أو في سبخة السيجومي وفي ما بين زوارق حلق[2] الوادي لا يجد الرائي فرصة لاستحضار الحاضر . . فالتاريخ بكل ثقله جاثم على صدر اللوحة والفنال يرسل حركات خفية عبر تدرجـات الالوان فـاذا الاشياء في حـركة مستمـرة تحضنها ذاكرة الزوارق فتفيض على محيـطها . لكن مـا الذي يربط بـين تلك الحالات/المشـاهد وبـين زياتـين المرناقيـة ؟ انه قـطعا الصمـود القاهـر محاولات الـزمن التفتيتية .

هل ثمة وجع اشد عمقـا وأطول من محـاولة فصـل الأرض عن بعضهـا . . أو فصل الانسان عن الأرض ؟

هل يوجد جرم اشد من ايجاد حواجز وهمية بين الأنا والأنا ؟ ان التفاتة نحو الميناء القديم بالدوحة (في لوحتين) تجعلك تؤكد ان جميع جحافل التفكيك ومؤامرات العزل والتغريب تقف حائرة مترددة بل منكسة الرأس امام فعل الفن .. ذاك الذي يختزل الواقع في مساحات لا تعبأ بالحدود .. بقدر ما تهتم بالحالات والمصير .

تقول اللوحة اشياء .. قد تقول اكثر مما يحملها الفنان ... لان ذاكرة الفن هي الشاهد على اختزان اللاوعي لما يعجز الوعي عن اختزانه . واذا كان الرسام فنانا بالمعنى الكامل فان نقط الضوء المتناثرة على سطح اللوحة والمشعة في انعراجات المشهد وتعدد المواضيع والاحداث .. في انتباهة الفضاء أو استراحة الخطوط .. واللطخات . تظل مشحونة ، بآلاف الافكار ومضرجة بعديد الاحاسيس والايحاءات . اية قوة يلوح بها تمثال « السياب » الواقف يرقب حركة شط العرب وايضا يشهد اسراب القذائف الحارقة متحديا كل قوى البغي .. وأية رهبة يشع بها نصب الحرية في قلب بغداد لولا ما يوحي به كل منها عبر الومض التاريخي والحضاري والفكري .. ومن خلال اللمسات الفنية من امتدادات خفية نحو اللانهاية . كم كان رائعا عناق الاحداث في عنفوان التحدي والملامح التي تقطر رجولة وتجيش اباء من فورة الشباب الذي اودعه البشير الزريبي في التمثال النصفي لحنبعل ؟ وأية قوة جاذبة تلك التي سربل بها اللواتي عددا من لوحاته وبالتحديد صورة الخطاط منير الشعراني ؟ النماذج اكثر من ان تحصى .. ولا يمكن ايضا حصر ما تحبل به .

● أطول من عصور الشك ... والوهم

حين ابرق سلفادور دالي الى بابلو بيكاسو ليقول له : « شكرا .. لقد قتلت الفن » .. لم يكن يحمل برقيته اية اشارة لجريمة قتل قد يكون بيكاسو قد قام بها في حق الفن .. لأنه في تلك الحالة يكون دالي قد حكم على كل انجازات بيكاسو الفنية بالاعدام (53 الف عمل) وهو ما لا يمكن ان يتصوره فنان مثل دالي . لعله بتلك الكلمات سجل للبشرية قفزة جديدة باتجاه تشكيلات لا يمكن اكتشافها لولا ذلك اللون من الاستفزاز الرائع .. وكان لابد لمتهني الفن ان يعوا ما ترمي اليه تلك المحاورة التاريخية والحضارية لتسهل عليهم معانقة افرازاتها ..

اصرار علي اللواتي على عرض رسم يتضمن صورة صديقه فتحي الشرقي يتجاوز حدود التعريف بصديقه .. لانه لو كان ذلك .. لعرض اللواتي عشرات اللوحات الحاملة لاصدقائه . هذا الصنيع اذن يختزن واعيا امرا ليس خافيا على الناظر الموضوعي .. وهو ان الفنان ليس ذاك المنطلق من المطلق والمتجه الى العبث واهدار الوقت .. فعل ذلك ليعلن للجميع انه يرتكز على قاعدة ثابتة تحمل دعاماتها ثقل تجربة اطول من عصور الشك وبحار الوهم .. اذن فالفنان تختلج نبضاته في روحه وملامح رؤاه وصورة أوجاعه غير المستقرة ... ينثرها من خلل الضوء ترسم الخلد على امتداد التنفس والضوء . فأصبح الضوء يشم ويرى راقصا .. حتى عندما يغلق البصر . هل انا اهجو ؟ انها حالة التمازج مع اللمسة الفنية .. حالة الضياع في فضاءات الضوء . ذاك الذي قال عنه الشاعر البرتغالي « أوجانيو دي اندراد » انه اكثر طفولية ... لذلك فهو يصاحبه .

البحر عند اللواتي ليس مجال اكتشاف فحسب .. انه انتباه الى الاغراق في الغزل الوجودي الذي ترقص به الامواج في برزخ الصمت واللاقرار . وما البحارة والزوارق هناك الا الاختراق لحجب الصمت الضاج ... وتأجيج للحركة الساكنة فيه ومن خلاله. بل لعله اعلان عن ضجيج الحياة في الصمت .. عن الحياة . يحاول الفنان تأييد لعبة الانعكاس التي منها يبدأ التنامي والتكاثر .. وبالتالي تبنى القوة . في محاولة للتحاور مع الابعاد المرسومة التي تخفي ابعادا اخرى اعمق وابعد

واشق على البصر تنشأ حالة استفهام قاهرة : كيف يستطيع البصر ان يمتد الى ما بعد المشهد ؟ انها احتفالية اللون في موكب التوظيف قطعا . قد يكون المشهد مكثفا . . ولكنه يحملك على التطلع الى ما وراء كائناته . . يحدث ذلك في مغامرة اصطياد الامكنة التي تصل الزمن بالحالة حيث يضمحل الزمن وتبقى الحالة شاهدا على موته . . فترتبط اللحظة بالابد . . ليتأكد تلاحم اللاوعي بالواقع .



● حين تنطق الاعماق . . الارادة

تشي لوحات اللواتي بتهيب واضح من الوقوع في مهبات التزحلق غير الموجه للطخة والخط او التدرج اللوني . . وحتى في انسفاح الضوء على كائنات اللوحة . تسيح انهمارات الالوالضوئي سابحة في فضاء اللوحة وفق تحديدات الكلاسيك منذ ازمنة العتمة حين نطقت الاعماق بدل الالسن . . . في مبادرة لمحاصرة التجدد المستمر للحركة بين انعراج الخطوط وتدفق الايقاعات التي تنبعث من اصطدام الضوء بالظلال حيث تنشأ آونة الانبهار اللوني تجللها قدسية الانتقال خشوعا بين حالة من الضوء الطافر وحالات من هدوء الافتراض التسبيحي ما بين وقع وآخر .

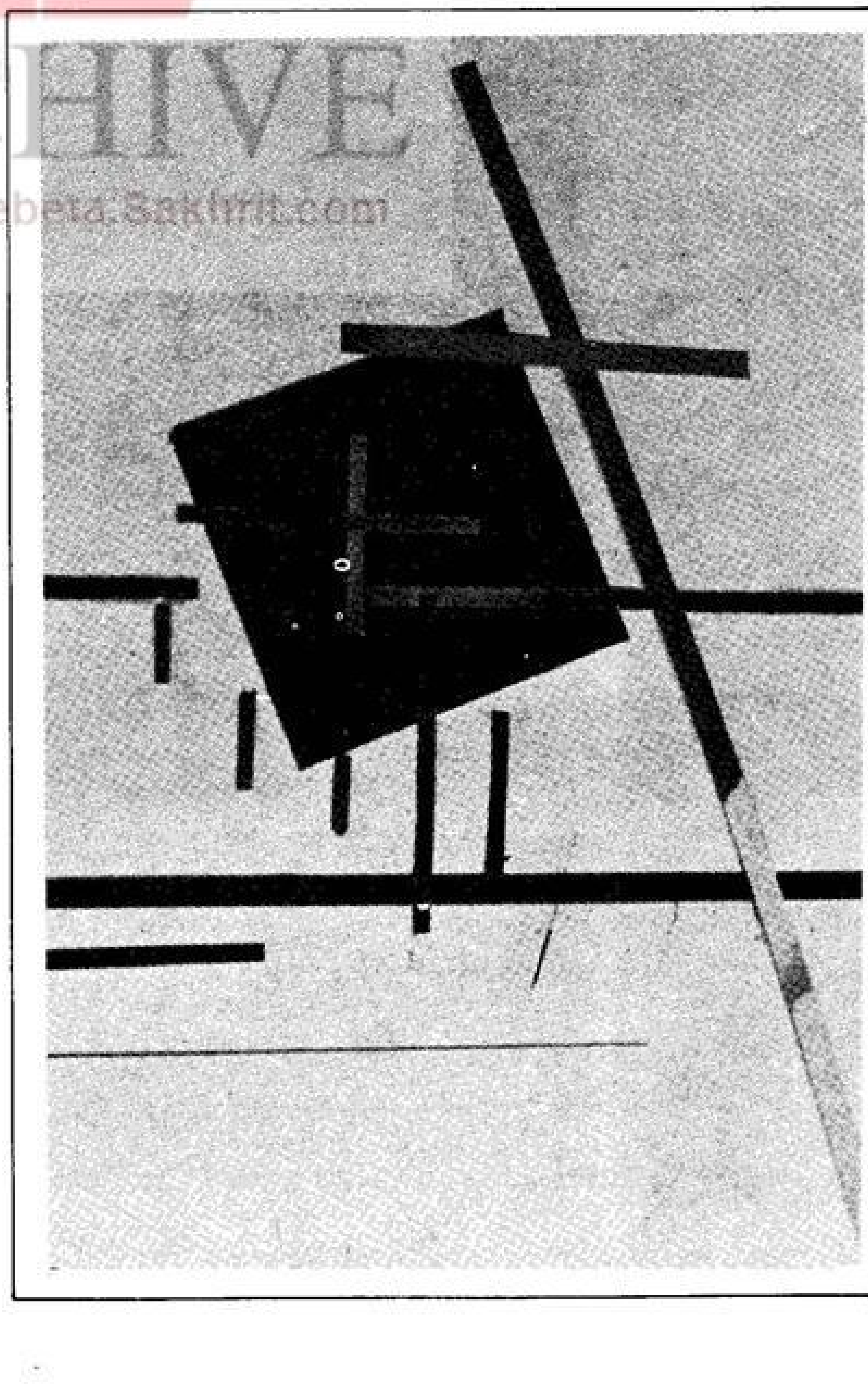
ينتبه البحر من شبه اغفاءة ليجد امواجه تغزل الازمان في مواجهة الابد الذي تكتنزه اللوحة . . فاذا استغراق القوارب في معاكسة الضوء عبر احكام التشكيل اللوني المؤكد تشنج الحالات امام التوهم بان المشهد جزء من المنظر الواقعي الذي يهم بالاختفاء . ان اللواتي شديد اللهفة لاعطاء الحالة روح الامتداد حتى الابد . . حتى اللانهاية . . فكانت الاصباغ وسيلته الاخرى بعد الكلمة . . وكانت مهارته تؤكد سيطرته على كائنات اللوحة والحيلولة دون توقف النبض فيها .

في عملية مراوغة تهدف الى ضبطه متلبسا بتمرير فرشاته بين الالوان وفضاء اللوحة . . وتتبع مراحل تزحلقها المحكة فنيا على صدر اللوحة . . كادت تحصل المفاجاة فعلا . . . فهناك بين الحركة والأخرى يعلن ميلاد حالات قد لا تعرف مستقرا لها . . ولكن الوعاء الموصل بينها أو الأوعية . . تتمثل في تلك الاشكال التي يتزاوج فيها النبض والحس وتنسجم فيها الحركة والانتباه . انها السنفونيات تتداخل لتعلن مؤكدة ميلاد الضوء الخالد .

وتبقى ارادة الكينونة فنانا تعلنها لمسات وحركات وتحولات من هذه الحالة الى تلك في اتجاه اشتباك جميع الحواس والنبضات . . تاهبا لاقتبال الصحو . . استجلاء للمكنونات . . والدفق السحري للضوء .

الرؤية الطليقة بحثا عن أسلوب آخر في الإبداع المعماري

بقلم: خليل قويعة



« الرؤية الطليقة : بحثا عن أسلوب آخر في الابداع المعماري » هو عنوان اطروحة مرحلة ثالثة هندسة معمارية تقدم بها الطالبان عبد الله صميدة ولطفي مقني في اطار دورة فيفري الماضي للبحث العلمي بالمعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير ، وقد أشرف على البحث الاستاذ علي الجربي مهندس معماري واستاذ العمارة بالمعهد ، بمساعدة الاستاذ خليل قويعة وهو فنان تشكيلي . ويقدم الاستاذ قويعة هنا قراءة في هذا العمل .

● تشكل موضوع البحث :

لقد تكون موضوع البحث وبرز على مساحة الوضوح انطلاقا من حيرة وجودية بالأساس تجلت في لحظة وعي الباحثين بضرورة رصد موقع الانسان الحديث ، بين تعدد زوايا النظر وتشعب الاتجاهات والاحداث وتنوع الأذواق وتضارب القيم التي يعيش بينها . . .

وقد ترتبت عن هذه الحيرة الوجودية حيرة معرفية تطورت وتأزمت مع نمو هذا الاشكال الجوهري الذي يمس جانب الهوية في الانسان وفي ابداعاته .

وعليه ، فقد كان ثقل الهم المعرفي منصبا في دوامة البحث عن نوع من الاستقرار يقع على اثره اخماد السؤال : سؤال الوجود/الانسان/الهوية .

وبعد تقصي الأبعاد العامة للماضي والحاضر ومحاولة تمثلها ، ركز الباحثان جهودهما على الارتماء بين احضان الذات المغتربة واستدراج هذه الذات عبر تأمل صامت ، ثم الشروع في الدخول الى حوار توليدي/ابداعي معها . . . والى هذا الحد تنطلق المغامرة .

ومن ثم ، فان اضاءة اولية لهذا التمشي تفيدنا بأن توق مقني وصميدة يتجه نحو انتاج فضاءات فنية معمارية من صميم (المناطق اللامغزوة) داخل المخيلة . وذلك في شكل محاولات تمثل مشروع تصور عالم معماري جديد وغير مألوف ، وذلك بالاعتماد على ظواهر معرفية غير حسية في معظمها وقد تنحدر من حقل صوفي : تخيلات خارقة/أحلام عريضة/استبطانات/مناجات إلهية/اشراقات وتجليات/حدوس وتأملات/اثارات للّا شعور . . . وينحدر هذا السلوك المعرفي من صميم الحقل العام الذي يؤلف الرؤية المشتركة لدى الباحثين . . . .

وبعد هذه الاضاءة التي أردنا من خلالها تبين الاطار العام الذي يتنزل ضمنه موضوع الاطروحة ، نسأل عن « الطريقة » التي سيتم بواسطتها الانتقال من الحيز الداخلي (الفضاء النفسي والرؤيوي والمعرفي خاصة) الى حيز التشكيل المعماري . أي الانتقال من كيمياء الرؤية ـ بما تقوم عليه من فعل ديالكتيكي بين التمثل والابداع ـ الى كيمياء المشهد العماري الفني . . . وهنا نتدرج الى تلمس اشكالية البحث .

● **الاشكالية المركزية :**

وقد جاءت تطرح مسألة الأسلوب في الابداع المعماري ذلك الذي يختزل شخصية المبدع ورؤيته وتطلعاته بنفس القدر الذي يكون فيه مجالا لممارسة الحرية والطلاقة والانعتاق الجمالي .

والأسلوب هنا من طبيعة طرائقية بمعنى انه يمثل « الطريقة » أو « الكيفية » . وهو المجال الذي « سننتقل » فيه من المشكلة الى الشكل/من الماذا الى الكيف .

على هذا النحو يكتب صاحبا الأطروحة اشكاليتهما :

« . . . اذا كان مدار النظرة التي احتويناها ينحدر من طبيعة روحية وذهنية وقيمية واخلاقية اي من طبيعة معنوية محضة ، فكيف ستكون دينامية التحول التي ستؤمن نقل هذا المخزون الرؤيوي والثقافي الذي يسكن داخل الذات أحيانا وبين ثناياها ، من حيرة التجريدي والمعنوي الى حيرة للعمليّ التقني المجسد معماريا على مساحة العالم الخارجي ؟ » .

ولكن الاشكالية لا تقف عند هذا الحد بل تمتد بالضرورة « الى اي مدى يمكن لمشروع الاسلوب الجديد اعتباره جنينا شرعيا للرؤية الفكرية الاسلامية التي شكلت عمود توجهنا ؟ » .

● **سلسلة البحث : المنهجية ومشروع التصور :**

وتتحرك في مدارين :

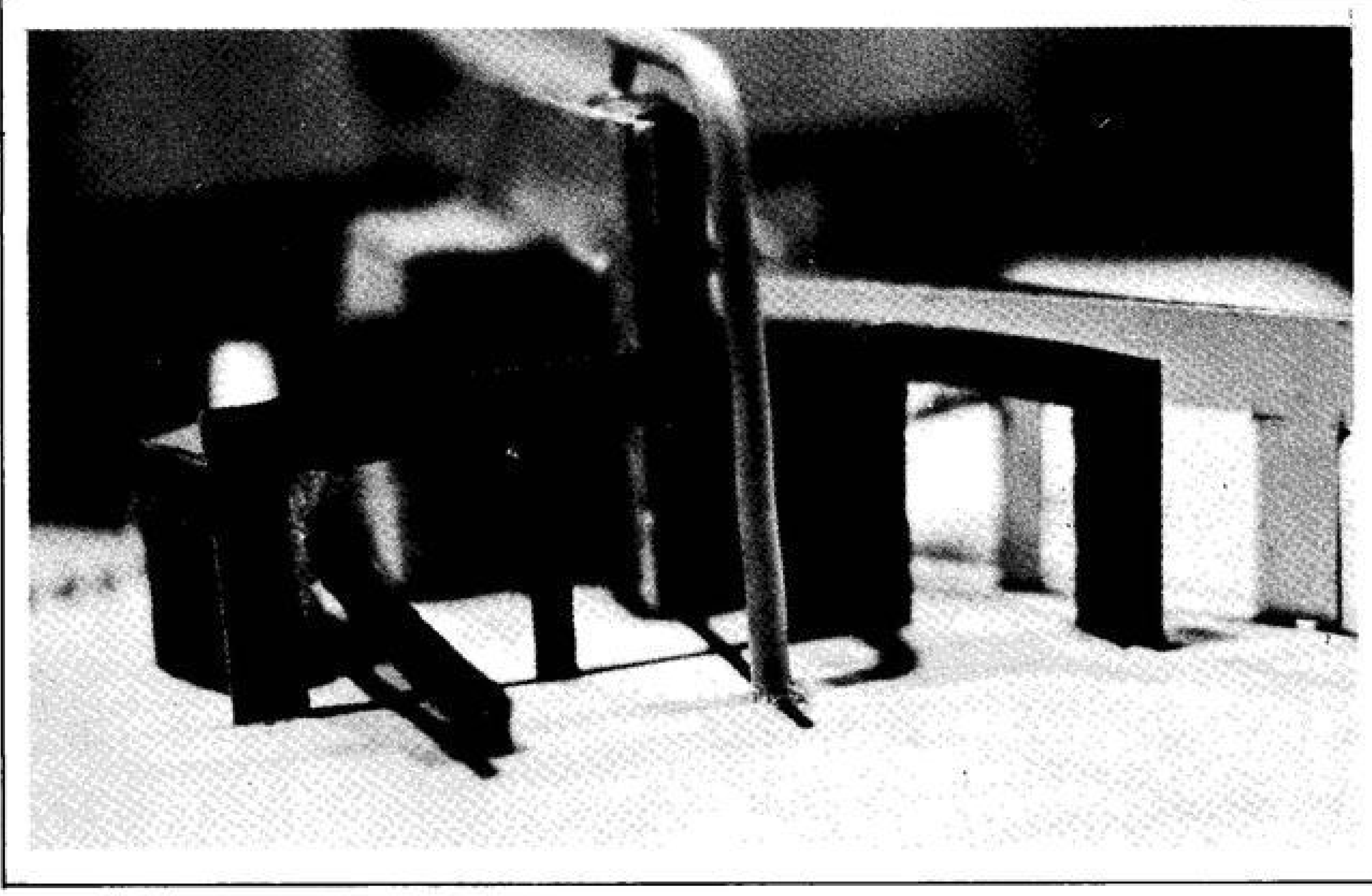
□ **المدار النظري :**

وقد تأسس على أرضية فكرية وفلسفية تتناول فلسفة المعمار بصورة عامة وفلسفة الفن في الاسلام وطبيعة الرسالة الاسلامية ونظرة الاسلام للانسان وللعمل الفني من حيث ان هذا العمل امتداد للانسان وتشخيص لمكانته في الكون ولتطلعاته الجمة .

ثم يقع العمل على مدارسة فلسفة الابداع في فن العمارة مع التركيز على طرح كيفية مميزة في عملية الابداع الفني ، وذلك تحت عنوان : « الطريق الى الابداع » .

وقد وقع التأكيد على ان تلمس هذا الطريق يقتضي المرور بمحطتين محوريتين وهما :

ـ « تكوين الاطار الخاص » ، ويتمثل في ما سمياه بـ « التفكر » وهي لحظة التركيز الذهني وفق استطلاع



مبحثي موجه يتناول الاشكال كمجموعة أفكار لم تنضج بعد ، ووفق سلوك حر وتلقائي ، في الآن نفسه .

ويتوازى ذلك مع ما اطلقا عليه : المران المستمر أو التمرن . وهنا يقع تمثل بعض التجارب الفنية التشكيلية سواء في العمارة أو الرسم . . . . وذلك قصد فهم ديناميايتها التي تحكمها (كالبنية والعلاقات والوظائف والتوزيع الضوئي . . . .) . ويتم ذلك من خلال تقليد الأعمال الواردة في هذه التجارب ثم اعادة انتاجها .

وقصار القول ، فان تكوين الاطار الخاص هو تكوين الخبرة التي ستخول للمعماري ان ينحت لذاته أسلوبا مميزا يعبر عن شخصيته .

ـ البحث عن الأسلوب ، وهو ما يمهد الى ازدهار الحضور الفني للمبدع . . .

وكمعادل جدلي لهذا الطرح عمل صاحبا الأطروحة على تطبيقه بالممارسة .

كما حاولا بعد ذلك اختبار هذا الطرح وذلك بالبحث عما يؤكده في تجارب ثلاثة تشكيليين عرفوا في هذا العصر على المستوى العالمي وهم ماندريان (رسام هولندي) ومالفيتش (رسام سوفياتي) وليبيسكند (مهندس معماري امريكي) .

وقد قاما بذلك ضمن مشروع ثلاث قراءات للرؤية والعملية الابداعيتين عند كل من هؤلاء .

وبعد كل ذلك يقع التخلص الى طرح السؤال التالي : « ما هو المعماري المنشود ؟ » .

ويفردان عنصرا خاصا بعرض سلوك هذا المعماري المشروع الذي يقع رسم ملامحه وفق ما قامت عليه الاطروحة والنتائج النظرية التي وقع التوصل إليها . . . كما يمكن القول بأن ملامح المعماري التي وقع ايرادها في هذا المجال انما هي راجعة الى الباحثين وتخص ما يصبوان اليه من سلوك ابداعي منشود . . . . وهكذا يخص هذا التصور الباحثين ويتوج ما خرجا به من هذا العمل النظري .

□ المدار العملي :

ويظهر ذلك بالتحديد في بحثهما العملي/المرحلي عن أسلوب آخر للابداع المعماري . وهنا يكمن ثقل البحث برمته وخصوصا عندما يكون هذا المدار مجالا يتزاوج فيه الشكل مع المشكلة .

فالأطروحة تطرح قيمتها عند الحد الذي تقع فيه معالجة مدى امكانية انتهاج اسلوب جديد ومخصوص في العملية الابداعية المعمارية . وسيكون هذا الاسلوب « اللحظة التي تبشر بالسلوك العملي في عملية الابداع » كما أراده الباحثان .

وهكذا ، يلوح لنا ان الأطروحة تتحرك حول موضوع عصري الا وهو «الأسلوب » هذا المجال الحي الذي

تتأسس عليه عملية الابتكار المعماري والفني عموما . ذلك لأن الفن كما عند اندراي مالرو « هو ما تصير فيه الاشكال اسلوبا » . ونظرا الى ان « الأسلوب المعماري » في عضوية وتكامل مع الأساليب الفنية الأخرى ، فقد وقع اعتبار تداخل الفنون وتكاملها . فبالاضافة الى التجانس الاسلوبي بين العمارة والرسم وقعت تعرية مثل هذا التلاحم بين العمارة وفن الشعر . ويتجلى ذلك خاصة في شاعرية العديد من التصميمات ومراحل الخطاب في هذه الأطروحة . . . .

ولكن ، الى اي مدى سيتمكن صاحبا البحث من تأسيس ما أطلقا عليه « الأسلوب الآخر » (الذي لم يوجد بعد) في فن العمارة ؟ أي في نهاية الأمر ، الى اي مدى سيتسنى الوصول الى تأسيس رؤية جديدة أي تأسيس فن جديد ؟

إن الجواب عن ذلك لا يتم بمعزل عن تفحص مقومات هذا الاسلوب الجديد :

1 ـ المشاهدة الباطنية كعملية معرفية تعتمد على المجاهدات الذاتية للشخصية الابتكارية المبدعة . وذلك عن طريق التأمل / التخيل / التداعي / تجاوز الذاكرة الواقعية المحايثة للاشياء / اعادة صياغة العالم المرئي وفق انشطة اللاوعي الداخلي للمبدع / التداعي / الرؤيا الحرة . . . .

بيد ان ذلك لا يتم بمعزل عن معايشات المبدع لحاضره وواقعه ولماضيه أيضا . . . تلك المعايشات التي تدخل كعضو صميم داخل تركيبة الشخصية وكأحد مساحات الذاكرة المنفية . . . .

2 ـ تجسيد المشاهدة الباطنية : وتعد هذه المرحلة جوهرية في سيرورة تحرك الاسلوب وتكون الشكل . وهي من المقومات التي ننتقل بها من الحيز اللامتناهي اي المجهول الى الحيز المحدود والمجسم / المرئي . وذلك من خلال :

أ ـ رسوم اولية تلقائية وحرة تتابع نشاط المشاهدة أو تستحضره (عملية غرافيكية) .

ب ـ عملية تركيبية وتنسيقية لتلك الرسوم عن طريق « الكولاج » وهنا نتدرج شيئا فشيئا الى حضور العملي العقلي المركز الذي سيروض ويجسم هذه المشاهدات .

ج ـ عملية تجسيد الكولاج (الأشكال الملصقة) عن طريق الرولياف (الاشكال الناتئة) . أي الانتقال الى البعد الثالث (العمق) . وذلك في شكل نماذج مصغرة (ماكات) ستكون بمثابة تمظهرات معمارية لكل هذا العمل . وهنا نسجل خطوة عملية هامة يتجلى فيها النفس المعماري بصورة اكثر وضوحا لينقلنا « من حدس الاعماق الى حدس الظاهر » .

3 ـ بلورة الخطاب : وفيها نصل الى مرحلة تقييمية تقع عبرها محاولة استكناه فوائد التجربة وتفحص ومدارسة ما وقعت رؤيته ، وذلك في شكل خطاب سيشرح لنا المراحل التي مررنا بها ويورد النتائج التي وصلنا اليها . . . .

حتى اذا اشرفنا على خاتمة الاطروحة نقف على عتبة تساؤل محرج : « هل ان مسعانا قد تحقق ؟ هل ان مسعانا لم يتحقق ؟ تلك هي المسألة » وهنا يفضي بنا المطاف الى حيرة جديدة . . . تلك هي اطراف البحث الذي ينطلق بنا من قلق ليصل في «النهاية» الى قلق آخر . وكأن السؤال لا يؤدي سوى الى سؤال .

وصفوة القول : فان الرؤية الطليقة لديهما بمثابة الطاقة التي سيقتحمون بها المجهول وسيقتطفون منه فضاءات قابلة للتساوق مع الحياة الأرضية وقادرة على تمثل تضاريس الهم الانساني والسعي البشري الدؤوب نحو السعادة . . . . . ان فضاءات الرؤية الطليقة حسب منظورهما هي فضاءات التجاوز والغاء الذاكرة اليومية والبحث عن السعادة وعن عالم افضل وأجمل وعن عمارة اكثر اتصالا بانسانية الانسان وحيوية الحياة وطبيعية الطبيعة وأكثر قدرة على احتضان تطلعات الانسان نحو الامان . . . . .

---

* الرؤية الطليقة : عنوان فضاءات تشكيلية قدمت في شكل معرض فني في مارس 1988 بالعاصمة ـ خليل قويعة ـ

شعر

قصيد برمنيدس

ترجمة : محمد بن صالح

(I)

الجياد التي تحملني أوصلتني أبعد مما أمكن لقلبي أن يرغب ، قادتني الى الطريق التي تملؤها الآلهة بالوحي ، التي مجاوزة كل المدائن تحمل الانسان الذي يعلم .

من هذه الطريق حملت ، منها حملتني الجياد الحصيفة التي جرت عربتي ، والعذارى أرينني الطريق .

المحور المحرق في القب أرسل صرخة النادي الثاقبة - كان محاصرا بالعجلتين من كل ناح - عندما بنات الشمس ، تاركات وراءهن اقامات الليل ، أسرعن الركض في الضياء ، دافعات عن الرؤوس النقب .

هنا الأبواب التي تفتح على طرقات الليل والنهار ، المثبتة بين الساكف من أعلى وعتبة الحجارة من أسفل ، الأبواب القوية القواعد ، ترتفع في الفضاء ، والعدالة - الشدَّة تحفظ المفاتيح مزدوجة الإستعمال ، والعذارى يغرينها بعذب الكلام وبمهارة يقنعنها أن تسرع بإزاحة المزلاج المثبت على الأبواب ، وهذه ارتفعت خالقة فضاء شاسعا بين المصاريع ومديرة في الإتجاه المقابل المحاور المزينة بالنحاس في الخزقات المحكمة بالأوتاد والمشابك . وها أنه عبر الأبواب ، ورأسها على الطريق الكبيرة ، تقود العذارى العربة والجياد .

اقتبلتني الآلهة بعطف ، أخذت يدي اليمنى بيدها وخاطبتني بهذي العبارات : يا فتى ، ويا من يتبعك الحوذيون الأزليون ، أنت يا من مع هذي الجياد بلغت اقامتنا التحتية لك ، ليس مجديا ان يضعك قدر مشؤوم على هذى الطريق ، إنَّما العدل والحق ، والحال هذه ، يتوجب عليك أن تكون عالما بكل شيء : بالقلب الذي لا يخفق من الحقيقة ، فلك منجز ، ولكن

أيضا بآفاق الفانين حيث لا نقدر ان نثق في شيء حقيقي ، نعم ، تعلم أيضا كيف يتوجب على الإختلاف المتباهي أن يبسط حضورا جديرا بأن يتلقى ناشرا مملكته عبر كل الأشياء .

II

سأتكلّم إذن ـ أنت اسمع كلماتي واحفظها ـ سأقول لك ما هما الطريقان الوحيدتان للبحث اللتان يتوجّب إدراكهما ، الأولى ـ كيف أنه يوجد وكيف أنّه من غير الممكن أن لا يوجد ـ هي التي بها يجب أن تثق ـ إذ هي تتبع الحقيقة ـ الثانية ، مع العلم أنه لا يوجد وان اللاوجود ضروري ، هذه الطريق ، أقول لك ، ليست إلّا دربا حيث لا شيء اطلاقا به نثق ، اذ لا نستطيع لا معرفة ما لا يوجد ـ لا يوجد هنا منفذ ممكن ـ ولا إعلانه في لفظة .

(III)

الذي هو ذاته هو في ذات الوقت فكر ووجود .

(IV)

لكن ما هو غائب ، انظره ، رغم كلّ شيء ، هو للفكر حضور راسخ ، إذ هو لا يفصل الوجود عن انتمائه للوجود ، لا ليتركه يتمزق في بعثرة كونية وكاملة ، بالنسبة إلى نظامه الذاتي ، ولا لكي يتجمع .

(V)

سيان عندي من أين أبدأ ، إذ هنا بالذات من جديد إليه أعود .

(VI)

واجب ما يلي : قول موجود الوجود وتفكره ، بالفعل هو وجود وعلى النقيض العدم لا يوجد : هذا ما أدفعك إلى تفكره . قبل كل شيء ، ابتعد عن طريق البحث هذه ، ثم عن تلك التي يتوهمها القانون الذين لا شيء يعرفون ، مزدوجي الرؤوس ، فإن غياب القدرات يحرك في صدورهم عقولهم الشريدة ، مستسلمون ، في ذات الوقت صم وعميان ، حمقى عامة مترددة ، الوجود عندهم واللاوجود ، الذاتي وغير الذاتي ، تفرض ذاتها . الدرب الذي يتّبعه جميعهم دون استثناء ، متاهة .

(VII)

لا قدرة أبدا على إخضاع الوجود الى تعدد ما لا يوجد ، ازح فكرك عن طريق البحث هذه ، وعلى تعود الخبرة الغنية أن يقودك بالقوة الى هذي الطريق : التي تجاهد

رحيل في فجر جريح

شعر: عماد الشيخاوي

هل ما زال الفجر يعرفني
بعد هذا الغياب الطويل
ترى أين كنت ؟
وذا جسدي طعنة كبرى
للضوء القديم
وللحلم حين يراودني
ويفر من الشفة الحالمة
أين أسئلتي ؟
أين طفلي الذي كان يسكنني ؟
لست ادري
ولست الذي جاء
كي يفتح الروح للغرباء
ويعلن موت الحمام

* * *

سفر طال
بين انتظار مرير
وفجر جريح
يسير على جثة الوقت من غير خطو
ويحمل في صمته لغة
للسؤال القديم
عن الوطن الحر
والوطن الهارب الآن
من وجع الطفل
ذاك الذي جاء من رحم مفقود
ومن ذكرى سافرت ذات حلم
لنجم وزع أوراقه
لخريف أطل مرارا

* * *

سفر طال
والحرف أطفأ عرشا
وأشعل حلما
ونام طويلا
على وجع خط في الروح جمرا
وفي القلق الناي
يعزف من ثقب التاريخ المنسي
ألحان آهات وحجر
حجر في كل المسافات
طال بحلم الرحيل
بحجم البلاد
وضيق الوطن

* * *

سفر طال
الفجر من غير طعم
وأنت كما تشتهي
لن تكون
سلاحك مثقوب
خطواتك بوصلة للنهايات
وقتك أكذوبة كبرى
والراية بين يديك
تميل يمينا . . .
يمينا . . .
ولا تنحني للغريب
والذين ستهديهم فرحا
سوف يأتون بالضوء في كل حرف
وبالملك في ورق
وإذا مت وحدك
قالوا :
شهيد الوطن مات تحت الحجر .

تونس في 1988/11/23

ثمن الحذاء

بقلم: بوراوي عجينة

لقد صفع رئيس التحرير كبرياءك بكلمات مُنَمَّقَةٍ مهذبة ، وأخمد جذوة ما فتئت تلتهب في أحشائك منذ سنين . قال مبتسما ، وهو يردّ لك حزمة أوراق كنت قضيت الليالي الطوال ساهرا تحبّرها :

ـ انّه تحقيق هامّ ما في ذلك شكّ ، الاّ أنّنا نعيش ظروفا حرجة هذه الأيّام ، كما تعلم ، ويصعب علينا نشر ما كتبت على أعمدة مجلتنا الفتيّة . وإن أقدمنا على ذلك ، حكمنا مسبّقا عليها بالتوقّف والموت الأكيد . وهذا ما لا يرضيك طبعا ! وأضاف معاتبا :

ـ في لهجتك حماس متدفق غير خاف ، فحاول التخفيف من حدته ، وفي بعض فقراتك قضايا شائكة أثرتها ولا قدرة لنا على الاصداع بها ، أمّا البقية فعمل لا بأس به . عدّل التحقيق حسب هذه التعليمات ، واحذف منه ما يحسن حذفه ، وسترى بنفسك أنه سيصبح أكثر رصانة وجودة ، وسننظر بعد ذلك في إمكانية نشره في عدد من أعدادنا القادمة .

أدركت عندئذ أنه لا فائدة في فتح باب من النقاش ستخرج منه حتما خاسرا ، ما دام كلّ منكما يقف على ضفة مقابلة للأخرى تفصل بينكما هوّة سحقية .

كيف يطلب منك ما يطلب ، وأنت لا تحتمل أبدا أن تستأصل قطعة من جسدك ، صنعتها بعقلك ووجدانك ، وضمّختها بالعرق والدموع والدّماء ؟ بل هل تقدر أن تنقص ولو جزءا صغيرا بمثل تلك السهولة التي عنها تحدث ؟ ان ذلك لو يحدث سيتسبب لك من الآلام ما لا طاقة لك بتحمله ؟

وتفطّنت الى أنّ المجلة التي يدعى صاحبها الحياد والموضوعيّة لا تختلف عن مثيلاتها في السوق إلاّ بمساحيق رقيقة يذرها على وجهها ، حتى تبدو أكثر جاذبية واغراء ، فيجلب بذلك صفّ أوفر عدد ممكن من القراء المتعطشين الى منبر حوار حرّ ، بينما يجترّ في الحقيقة أقوالا مألوفة ، ويداعب أصحاب النفوذ دعابة رقيقة ، ويدين لهم بالولاء والطاعة وما قبلَ تشغيلك الاّ ليعزز جانبهم .

حملت مصيري بين كفيّ الغضتين ، وأوليت ظهري الى الأريكة المتنقلة ، وأوصدت خلفي الباب المنجّد بعنف ظاهر . وجذبني مكان غريب اليه ، لم أتملك من الافلات من قبضته ومقاومة سحره ، انقدت نحوه مثلما ينقاد القاتل من تلقاء نفسه الى مكان جريمته ، ومرّ شريط الأحداث الأخيرة في ذهني متسارع المشاهد متداخل الصور متشابك الخطوط والألوان .

* * *

إنك ما زلت سيدي الكريم ترجوني أن أحكي لك ما يحضرني من تلك الحادثة . وهل ما زال في الذاكرة من الصفاء ما يمكنني من تجميع أفكاري المتداخلة ، بعضها ما زال حيّا يكاد ينطق أمام ناظريّ ، وبعضها الآخر بعيد وغائب عني .

ما الذي جعلني أخرج من صمتي الطويل الذي عقدت العزم على أن لا أفرط فيه أبدا فأقبل أن أفتح لك صدري . أهما الطعام والشراب اللّذان قاسمتنا اياهما ؟ أم حديثك اللطيف المؤنس عنه كأنك أخوه أو رفيق صباه .

لماذا تصرّ على أن تتعرّى الجراح وتهيج الآلام الدفينة بعد أن كانت خامدة تحت الرماد ؟

لقد كنت امرأة عادية لا أملك من متاع الدنيا سوى القليل لكنني مع ذلك كنت راضية قانعة هادئة البال ، إلى أن فارقني زوجي بعد أن عجزنا عن شراء دواءلمعالجة صدره المريض . فترملت بعده وقربت اليّ ابنتيّ أكثر فأكثر ، فحميت الطفل تحت جناح وأخته الصّغرى تحت جناحي الآخر ، وضممتهما اليّ بحنان متناسية رغباتي الكثيرة ، منتظرة قدوم صباح مشرق يتبدد فيه ما اكتنف حياتي من ظلام وغيوم .

لقد اعتدت أن أنظّم أوقات أيامي على نسق يلائم ابني الذي لم يتجاوز آنذاك من العمر عشر سنوات . أوقظه من النوم وأهيء له القهوة وأعدّ له اللّمجة واطبخ له العشاء فيجده سخنا حين يعود في اللّيل متعبا بعد يوم كامل قضاه يصب البنزين في خزانات سيارات أصحابها دائما عجلون ، ولا يغمض لي جفن ، ولا يهنأ لي بال ، إلّا بعد أن أغسل أطرافه وثيابه التي لطختها السوائل الداكنة كريهة الرائحة ، وأسوّي جسده النحيف بالغطاء خوفا عليه من أي مكروه .

كان ابنا وأخا ومعيلا وربّ عائلة في آن واحد ، يفتح علينا الباب فيدخل معه الأمل ويغلقه خلفه فيملأ صدرينا وحشة وانقباضا . ولا نرتاح من الهواجس الا حين نسمع وقع اقدامه الصغيرة تترنّم في فناء المنزل يشق بها سكون اللّيل فنحمد الله على عودته الينا سالما .

وألومه أحيانا على تأخّره ثم أبحث له عن الأعذار ما دام رجلنا الأوحد مثلما كنت أفعل مع المرحوم والده .

لقد ملأ علينا دنيانا ووهبنا الماء والهواء الذي نتنفّسه وجعلنا نميّز النور من الظلام والصيف من الشتاء ، إذ كثيرا ما كان يجلب لنا من السوق في حضنه ثمارا وغلالا يطرحها أمام عيوننا ويشرع يلتهمها معنا بشراهة والابتسامة التي لا أرتوي منها أبدا لا تفارق محياه .

* * *

لقد اعتدنا منذ كنت في مدارج الجامعة اللّحاق بالأسعار ، وكنّا نوهم أنفسنا بالقدرة على اللّحاق بها وربّما إيقافها ولو مرّة عند حدّها ، فكنا نجري خلفها ممنّين النفس بالقبض عليها بينما تتصاعد هي في الفضاء كبالونة أطفال انقطع الخيط الذي يشدها . كنا نقفز على أقدامنا بأقصى ما نستطيع محرّكين أصابعنا في جميع الاتجاهات ، نرفع أيدينا عاليا ، لكننا لا نقبض في كلّ مرّة إلّا على السّحب تتلاشى كلما اقتربنا منها .

وكلّما أجهدنا التّعب أقررنا بفشلنا وعدنا الى سطح الأرض نسير عليها ببطء لاهثين حالمين بالانتصار في

مناسبة قادمة مع شروق شمس جديدة .

إلّا أن أحدًا منا لم يكن يخطر بباله أن سعر الخبزة سيقفز أيضا يوما ما ويطير في الفضاء بعيدا عن متناول أيدينا ، ذلك ما تجرأت عليه أياد تلبس قفازات أجنبية حين رسمت على ورقة بيضاء امضاءات تأمر بأن تقطع الخيوط التي كانت تشد الخبزة الى الأرض وتمنحها هي ورفيقاتها حرية الطيران في السماء كما يحلو لها وحسبما تقرره الرياح .

رفضنا أن تهرب الخبزة من أيدينا فتشبثنا بها برهة من الزمن لكن الأيدي الجريئة نزعت عنها القفازات ورمت بها على الأرض ثم أحاطت بعنف الخبزة بأصابع متوتّرة . . . وضغطت على العنق الهش بكل قواها وكادت تحطمه عند ذلك خلّينا سبيلها فطارت رغما عنا في سماء مغيمة باردة أمام عيوننا المبهوتة الحزينة .

* * *

بدأ ذلك اليوم مثل سائر الأيام تقريبا ، تجمعنا ـ نحن النسوة ـ في صبيحته المشرقة الدافئة رغم الشتاء في ساحة الحيّ نتذاكر الأخبار المتفرّقة مستغربات مبتسمات في آن واحد نمسك بالخبزة في أيدينا نقلبها نتأمّلها نبحث عن أمر جديد جرى لها فنجد أن شكلها لم يتغير ولكننا كنّا نراها غريبة كلّ الغرابة .

كانت العارفة منا تحسب لنا النقود الاضافية التي على كلّ عائلة أن تدفعها حسب عدد الأفراد فيها قلة أو كثرة .

وحمدت الله سرّا على أن مصيبتي لن تكون عظيمة اذ ما سأخرج من صرتي لن يكون من الكثرة مثل الذي ستخرجه جاراتي الأخريات ، واستمعت بدهشة وفضول الى قصّة الرجل الذي أعطى قطعة نقود بيضاء مثل عادته الى الخباز وبعد أن تسلم الخبز بقي متسمّرا في مكانه مصرّا على أن يرجع له بقية النقود .

وذكرت جارة أخرى أقوال زوجها الذي سلمها ما اعتاد تسليمها اياه من أموال دون زيادة أو نقصان موصيا إيّاها بتدبير الأمر كيفما تشاء . وتحدثت ثالثة هامسة عن أكياس الدقيق والعجين الغذائي التي لمحت تاجر الحي يدخلها ليلا الى منزله ويكدّسها اكواما عالية ثمّ لمّا ظهر الصباح وبعثت ابنتها لتجلب لها كيسا من الدقيق ادّعى أن جميع البضاعة قد نفدت .

هكذا تتابعت أحاديثنا مرحة متشابكة فيها من المعاد الكثير ، وكان الأطفال أمام عيوننا يلعبون بالكرة ويصخبون وقد شاركتهم ابنتي الصغيرة لهوهم ونسيت المطالبة بعروسة جديدة كعادتها .

ورجع تلاميذ الحصة الصباحية الأولى الى الحي منفعلين يجرون ويصرخون ويرددون جملا موقعة ويلوحون بمحفظاتهم في الفضاء كما لو اعترضهم مارد في طريق عودتهم من المدرسة .

وامسكت بيد ابنتي ودفعتها أمامي فدخلنا المنزل لترتيبه حين استمعنا الى أصوات شابة تعلو من الحناجر صاخبة قادمة من بعيد مثلما اعتاد الجنود الانشاد اثناء تدريبهم .

وبقدر ما تقدم النهار كان شعوري بالضيق والقلق على أبني يتضاعف ويتزايد .

* * *

اندلعت أول شرارة في موطن النخيل فاضرمت حريقا اتسعت دائرته وشملت سباسب الحلفاء ومناجم الفسفاط ، وما فتئت النيران تشتعل وتتأجج حتى وصلت الى حقول الزياتين والقمح بل أصابت حتى الأراضي القاحلة ووصلت الى أعلى سطوح العمارات الشاهقة في المدن .

لقد تحولت البلاد في أقل من أسبوع الى بركان غاصّ يغلي من الأعماق ويتهيأ للانفجار ولالقاء حممه في كلّ

الربوع مصيبة الأخضر واليابس معا .

وأصابني شرر وأنا قابع على أريكة وثيرة وقد مللت الأوراق الرسمية أحللها والوثائق المختومة أعلّق عليها والصور الخليعة أقصّها وألصقها ، والطرائف الساذجة أرتبها وأملأ بها الفضاءات الفارغة .

خرجت من المكتب الضيّق أجري ضامئا نحو نبع الحقيقة الحي لأشفي منه غليلي وأملأ بمائه كَفي وأروي عطش القراء المتلهّفين .

نزلت الى الشوارع فجبتها طولا وعرضا ، دخلت الى المقاهي وجالست المتعلّمين العاطلين عن العمل أسألهم عن سرّ غضبهم ، واستجوبت أصحاب ربطات العنق الحمراء مسجّلا تبريراتهم وتفسيراتهم للأرقام ، والتقطت صورا فوتوغرافية عديدة للقبضات المغلقة المرفوعة الى السماء والأفواه المفتوحة الصارخة والاحياء الشعبية يغمرها الوحل والزبالة والدبابات الرابضة في الساحات . رأيت مظاهرة تضم الألاف تسير صاخبة في احدى ساحات المدينة فسرت نحوها وانضممت الى المشاركين فيها ، وكتبت على اوراقي البيضاء بحروف معوّجة ما رفعته الأيدي من شعارات ، وما صدعت به الأفواه من نداءات ، وشاهدت ألسنة اللّهب تتصاعد من عجلات مطاطية أضرمت فيها النيران ، ورأيت مدرّعات ضخمة منتصبة في مفترق الطرقات تحمي بفوهاتها السفارات والبنايات ، وعصيّ رجال الأمن والجيش حولي تهوى على رؤوس الجموع الهادرة وتسقط أصحابها على الأرض مضرجة بالدماء .

ثم وجدت نفسي داخل شاحنة رمادية تحمي فوانيسها أسلاك متشابكة جالسا قرب فتيان وفتيات كتبهم وكراساتهم على الركبتين وعيوننا جميعا تدمع . وأغلق الباب وأغلق علينا باب الحرية ولفنا الظلام طويلا .

* * *

دفع ابني الباب بقوة فبدّد همّي وقلقي عليه لكنني استغربت لرؤية وجهه قانيا والعرق يتصبب منه مدرارا وخاصة لحذاء جديد يتدلى على جانبي صدره كقلادة ثمينة وصلت الى حزامه النحيف . سألته عن السرّ وهو يفك رباط العقد ، فأجاب دون أن يلتفت اليّ أنه وجده ملقى على الطريق فألتقطه ، ثم انه قد عثر عليه بعد أن طالت أمنيته في شراء حذاء رياضي جديد يلعب به الكرة مثل أبناء الحي الآخرين بدون جدوى لأن الحافظة لم تكن تسمح بذلك أبدا .

لم أصدّق أقواله وفهمت أنه كان يخفي عني سرّا الآ أنني سكتّ ، اذ لم أكن أرغب في أن أعكّر عليه صفو يوم راحته الذي صادف انذاك اليوم الثالث من السنة الجديدة . وتأملت فرحته الكبرى وهو ينزع قدميه الصغيرتين من الحذاء البالي ويودعهما الحذاء الجديد ، وكان والحق يقال أوسع من مقاس قدمه قليلا . وعقد الخيطين الغليظين بتعثر وجهد ثم قفز على الأرض راقصا مثل ديك صغير أخرج من القفص . وتركته يرجع الى الشارع دون أن أعارضه أو أن أحذّره .

* * *

فتح باب الزنزانة الثقيل وأفردت من الحشد الذي ضاق ذرعا بالانتظار . وجدتني جالسا على كرسي في أحَدِ المكاتب وجها لوجه مع موظف شاب لم أنس أبدا أنه كان يجلس معي في نفس الفصل ويشاركني نفس المبيت الجامعي . رأيت فوق طاولته أوراقي التي اغتصبت مني ومذكراتي وجهاز التصوير وقد سحب منه الشريط قبل تحميضه . وسمعت محدثي يتلو عليّ الفصول القانونيّة التي يعاقب بمقتضاها من شارك في المظاهرات وفصولا أخرى من قانون الصحافة تتحدث عمّا يصيب ناشر أخبار وصور تمس بالأمن العام في البلاد وتحث على التمرد والعصيان من عقاب شديد . لوّح مخاطبي غاضبا في وجهي بسنوات عديدة من السجن وما يتبعها من بطالة

وتشرّد ، ثم خاطبني بلطف ، وقد أشعل لي سيجارة قائلا إنه قد قدّم لي خدمة جليلة حين افتكّ مني أمتعتي ، وحجزها عنده ، وأتلف ما أتلف ، ورجاني بتودّد ، وهو يودّعني ، أن لا أعود ثانية الى ما اقترفت من أخطاء .

★ ★ ★

تتابعت ساعات انتظار عودته مملّة طويلة كالدهر ، الى أن أيقظني من غفوتي صوت يأمرني بالخروج ، فقد ألحق بابني وقد لا ألحق . أندفعت أجري كالمجنونة ، حافية القدم مكشوفة الرأس ، أستطلع المارة وأسألهم ، إلى أن وصلت الى طرف الحي حيث الشارع وواجهة المسجد ، وهناك سدّت علي السيارات الرابضة الطريق ، وارتج قلبي لرؤية جمع غفير من الناس يحيطون بكتلة ساكنة . اخترقتهم بيدين ملهوفتين وما أن اشرفت على الكومة حتى تبيّن لي جسد ابني الحبيب ملقى على الأرض المعبدة ووجه غارق في بركة من دمائه وثوبه وحذاؤه قد تلطخاهما أيضا بالدم والوحل .

جثوت على ركبتي واحتضنت الجسد الساكن ، نظرت الى العينين المطبقتين ، أتوسل اليهما بكل حرارة أن تردا عليّ ، وجهت نظراتي الى العيون المحيطة بي ففرّت مني خرساء حزينة ، فأيقنت عند ذلك أن فاجعتي عظمى ، فغطيت رأسي بكفي وأطلقت صوتي بالصراخ والنواح معلنة موت ابني وضياعي بعده .

تمرغت على الأرض طويلا ، خبّطت على وجهي وانتفضت كالمسعورة دون أن تقدر الأيدي المواسية على أن تشدني . ثم احتضنت جثة حبيب العمر الذي قطف قبل الأوان وكفّن في دمه الطاهر واتجهت الى رجال بدوا لي من خلال عيني اللّتين غشاهما الضباب والدموع متسمّرين في خط واحد يلبسون أزياء داكنة موحدة ويضعون على رؤوسهم خوذات كانت تلمع تحت أشعة شمس الظهيرة .

صرخت في وجوههم . سألتهم لماذا اغتصبوا كنزي الوحيد ، طلبت منهم ان يطلقوا عليّ رصاصهم ان شاؤوا ويمزقوا احشائي ويقطعوا أنفاسي فما فائدة حياتي بعده وما جدوى بقاء عيني مفتوحتين .

وكنت كلما تقدمت نحوهم خطوة تراجعوا بمثلها الى الوراء ، وصرخت فيهم مولولة فهدرت شاحناتهم وغابوا عن الأنظار .

★ ★ ★

لقد وارى سكان الحي جثمان ابني في حفرة أمام عيني والقوا عليه أكداس التراب وأنا لا أكاد أفهم أو أصدق ما أرى . ثم لما رجعت الى البيت طال شرودي وغيابي عمن حولي . فكنت أرى كما يرى النائم أطباقا ضبابية تدخل عليّ وتخرج ، دون أن ألتفت الى تعزياتها ، وأسمع أصداءها البعيدة تتحدث عن أوان ثمينة خطفتها من الدكان الكبير وعن فرحة لم تعمّر طويلا وعن رجال مسلحين اقتحموا المنازل على أصحابها وحملوهم في شاحنات عسكرية للتحقيق وبجانبهم تلك الأواني المخطوفة أرجعت اثر ذلك الى أصحابها التجار . وحكت أطياف أخرى كما لو كانت قادمة من اعماق الصحراء قصّة أطفال وجدوهم يضعون أقدامهم في أحذية رياضية ثمينة لم يكن لآبائهم المال الكافي لدفع ثمنها فاستنطقوهم وسجنوهم .

وترددت في الآذان أخبار عن الخبزة عاد سعرها الى مستوى الرؤوس بعد تحليق قصير في الفضاء ولكن مع نقص في الميزان وضمور في الحجم . وعمّت مسيرات الفرحة والبشرى كلّ مكان .

كنت أسمعهم فلا أكترث كثيرا أو قليلا لما يقولون ، كان همّي الوحيد انتظار عود الغائب الحبيب ورؤية وجهه لأرتوي من ابتسامته . تلك الابتسامة المشرقة الدافئة .

كان صدري يضيق ويضطرب من حين الى آخر مرّة

وسط القيلولة ومرّة أخرى في الهزيع الأخير من اللّيل ، فتحتبس انفاسي في حلقي ويرفض الهواء الدخول الى رئتي ، ولا أتمالك فأنتفض من مكاني وأشهق شهيقا متواصلا عاليا ، وأجمع شتات نفسي ، وأجري مسرعة نحو صوت يناديني .

وما ان أصل الى المكان الذي سقط فيه ابني حتى أرتمي على الأرض مقبّلة آثار الدم العالقة به وأشمّ رائحته العطرة وينمو بين يديّ جسد ضيعت العمر من أجله ، فاسنده الى صدري ، وأبثّه لواعج همّي وآلامي بعد غيبة طويلة . وأدعوه ليعود معي الى البيت فكلّ شيء جاهز في انتظاره : الطعام مهيء وملابس العمل نظيفة تجف على حبل الغسيل وكذلك الحذاء الذي كان ملطخا وسريره مرتب عليه أغطية شتوية ثقيلة . وأعاتبه على سهره الى وقت متأخر ثم أعود فألين وأصفح .

الجميع يا سيدي متفقون على أنه غاب وانتهى أمره ولن يظهر ثانية ولكنني متأكدة أنه مهما طال تأخره سيأتي يوما ليلبس حذاءه وسيجده حسب مقاس قدمه هذه المرة وسأبقى مشرعة أحضاني لاستقباله قصر الزمن أو طال .

قصّة

صفعة من يد القدر

بقلم: هند عزوز

حلت جميلة بدار الأم فاطمة كعادتها كل يوم ثلاثاء ، حيث تقضي الى جانبها يوما وليلة ثم تعود من حيث اتت ، والسيدة جميلة امرأة ذات جمال اصيل وقد فارع وعينين نجلاوين ترى فيهما أسرار العالم برمته ، سنها يناهز الأربعين . ضحوك لعوب ، خفيفة الظل رغم ما يكتسح محياها بين الحين والحين من مخائل الحيرة والسهوم ، وحتى مسحة من الحزن قاتمة أحيانا . وهي متسوغة بيتا في نفس المنزل المتواضع الذي تسكنه الأم فاطمة وابنتها سعيدة به كل امتعتها وشؤونها الخاصة ، لكنها لا تقيم فيه الا اثناء زيارتها الأسبوعية « للأم فاطمة » التي دأبت عليها منذ 21 سنة .

لقد جمعت بين هاتين السيدتين ظروف قاسية تغلبتا عليها بالتفاهم والوئام وشد ازر كل منهما للأخرى .

أما سعيدة فقد شبت بين الأرملتين المتآزرتين عزيزة مصانة تكن لأمها فاطمة كل الاحترام والطاعة ، ولخالتها جميلة كل حب وولاء ، وهي تعتبر يوم الثلاثاء يوم عيد بالنسبة اليها لما تدخله السيدة جميلة من مسرة على نفسها وعلى امها من بهجة وانشراح الى جانب ما تغدقه عليهما من عطاء ، وما تلبيه من رغبات لسعيدة لا تقوى أمها فاطمة على توفيرها لها بسبب الفاقة وقلة ذات اليد . وماتشيعه الخالة جميلة في هذا اللقاء الأسبوعي المنتظم من انس ومرح وتعميق لجذور المحبة والمؤانسة هو الذي خفف الكثير من قساوة الوحدة على ثلاثتهن ومكنهن من مجابهة صعوبات الحياة بدون سند .

* * *

دخلت جميلة ذات مساء في موعدها الأسبوعي الثابت قائلة بدون مقدمات : لقد أتيت اليوم يا فاطمة بكل ما طلبته منك سعيدة الأسبوع الماضي ، وهي ستسعد بما اقتنيته لها من ثياب جديدة وادوات مدرسية رفيعة سوف تجعلها غير كسوفة بين زميلاتها ، بل فخورة محظوظة .

قالت فاطمة في لهجة انكسار :

وهل قصرت في حقها يوما ؟ هي فعلا محظوظة ، وأنا مثلها محظوظة ، ولولاك ما كنت اعرف كيف كان المصير ، ومصيري أنا بالذات .

فاطمة لا لزوم لمثل هذا القول ، أنت الآن بمثابة الأخت الشقيقة لي وأكثر ، من يوم ان تعاهدنا على ذلك ، ولا تنسي ان كلامنا له فضل على الآخر . فأنا أيضا لولاك ما كنت احس بما أحس به الآن من اطمئنان وراحة بال ، فانت تعلمين ان سعيدة اصبحت تعني بالنسبة لي كل شيء في الحياة . ولا اتطلع في هذه الحياة الا الى مستقبلها السعيد عساه ينسيني ماجار به دهري علي . وينتشلني من نكبة الضياع ، وشعوري بحقارة ما امتهن في الوجود .

. قالت فاطمة في لهجة المعذب اليائس :

هذا ما ارجوه أنا أيضا وأنت تعرفين ذلك ، ولكن . . . ولكن كيف ترين نهاية اللعبة يا جميلة كيف ؟ . . ان هذا ما يشغلني الآن كثيرا . فسعيدة

كبرت وثقافتها أخذت تعمق نظرتها في ما حولها بصورة تخيف واقع الأمر وتخيفني .

ـ ماذا تقصدين ؟ هل ؟

ـ لا لا . . انها ما زالت تجهل خيط الربط بيننا حتى الآن . ولكن أصبحت اسئلتها محرجة .

ـ حول ماذا ؟

ـ حول هذه العلاقة المتجذرة بيننا ، وحول ما تقومين به نحونا من مساعدات مجانية بدون سبب ظاهر الا يلفت هذا النظر ، ويبعث على البحث والاستقصاء ؟

ـ وهل هذا يخيفك ؟ لا لا اطمئني . . بل قولي ربما حان الوقت لتتعرف سعيدة على الحقيقة دون حرج . فالتربية التي تلقتها والوعي الذي اصبحت عليه بحكم ثقافتها لابد ان يجعلاها تكبر الجهود المبذولة في سبيلها رغم مرارة الواقع .

ـ اتظنين ذلك ؟

ـ طبعا . وكيف لا ؟ . . .

وفي هذه الأثناء دخلت سعيدة بوجنتين موردتين ونظرات تشع منها الفطنة والحيوية ، والفتوة والشباب . تصحبها زميلة لها في المعهد تحاكيها نضارة واشراقا . وبصحبة الاثنتين رؤوف ، وهو شاب فارع وسيم مظهره ينم عن عراقة ويسر . فرحبت سعيدة بمقدم الخالة جميلة وقدمتها لزميليها قائلة :

الخالة جميلة امرأة في منتهى الطيبة ، عيبها الوحيد انها تزورنا مرة في الأسبوع فقط ، لكن ميزتها انها محافظة على موعد زيارتها هذا منذ نعومة اظفاري . فضحكت صديقتها وقالت :

ـ هذا ضرب من الوفاء والاخلاص لا يوجد حتى بين الأشقاء . انها فعلا امرأة طيبة . وقال رؤوف تشرفنا بالخالة جميلة .

ورأت سعيدة على ملامح جميلة ما يدل على انها لم ترتح لهذا التقديم فغيرت مجرى الحديث قائلة لأمها :

ـ أمي هل اعددت غداء لذيذا هذا اليوم ؟ لقد أتيت أنا وزميلي لنتغدى هنا ونواصل مراجعة دروسنا معا حتى المساء ، سارة ورؤوف هما ليسا من الغرباء عنك اليس كذلك ؟ . فقالت فاطمة في لهجة مضطربة طبعا طبعا . تفضلوا كان الله في عونكم .

وذات ليلة شتائية بينما أخلدَ كل من سعيدة وأمها فاطمة الى الراحة والنوم ، قامت سعيدة وانفلتت من فراشها في حركة عصبية واشاعت النور في البيت من جديد واتجهت الى مضجع امها ، متسائلة :

ـ أمي هل تحسين بشهية للنوم ؟

ـ طبعا . . وأنت ؟ الم تنامي بعد ؟

ـ لقد حاولت ذلك فلم افلح ، وليست هذه هي الليلة الأولى التي يحرجني فيها النوم باستعصائه لقد ارهقني الأرق عدة ليال وعذبني ايما عذاب .

ـ وما السبب ؟ . . . ولما لم تخبريني بذلك حتى الآن ؟؟

ـ ها قد اخبرتك الليلة فما أنت صانعه ؟؟

ـ ما تريدين !

ـ أريد ان اتحدث اليك قليلا . . .

ـ حول ماذا ؟ . . .

ـ حول امر كثيرا ما حيرني ، وهو سبب ارقي واضطرابي منذ مدة .

ـ تفضلي ، وان كان الوقت غير مناسب اذ نحن الآن في حاجة الى الراحة . . لكن امري الى الله . . تفضلي ماذا تريدين ؟

ـ أريد ان اسألك عن خالتي جميلة .

ـ ما بها ؟

ـ ماقصتها ؟ . . وما سبب علاقتك بها ؟ . . ومتى تعرفت عليها ؟ . . .

ـ فاستنصبت الأم جالسة في سريرها كمن هز ظهرها بعمود ، وقالت في دهشة وذعر .

ـ ماذا ؟؟ ماذا تقصدين بهذا السؤال . أنا لم أفهم جيدا .

ـ لا باس . . أعيد السؤال : ما هي قصة الخالة جميلة في الحياة ؟ وما مبرر علاقتك بها الى هذا الحد ؟

ـ وهل ضايقتك في شيء ؟ . . . الم تكن لك بمثابة الأم الثانية ؟ . . .

ـ أجل . . ولكن اليس لهذا من سبب ؟

ـ بلى ، وأنت تعرفينه جيدا . . لقد قلت لك انها امرأة عاقر حرمت لذة الانجاب ، وهي ارملة موسرة ، وأنا كما تعلمين ارملة معدمة فجمع بيننا الجوار اولا ، ثم تآلفت القلوب بالمعاشرة ، وربط بينها أكثر ، وجودك في حياتنا القاحلة .

ـ لا لا . . أنت تراوغين يا أماه ، أجابتك هذه ليست مخلصة ، وما سمعته منك ماضيا وحاضرا لم يرحني لأني أحس بانك لا تقولين حقا .

ـ اتتهمينني بالكذب ؟

ـ آسفة ، لكن بصراحة انا غير مقتنعة بما تبررين به وجودها في حياتنا . وان كنت مصرة على ما قلت فأنا لا أخفي عليك بانني اصبحت أكره هذه المرأة ، وارفض أي مساعدة منها بعد اليوم ، والأحسن والأفضل ان تخلي سبيلنا وتكف عن زيارتنا .

فصعقت الأم من قرار ابنتها وأجابت في عصبية وحدة :

ـ ماذا ؟ أجننت ؟ مالذي لحقك منها ؟ . .

ـ كل خير . . لا انكر ذلك . . ولكن لا أريد ان أرى وجهها بعد اليوم ، ونهضت بعصبية حادة واسرعت الى فراشها واندست فيه لتترك الأم فاطمة مصعوقة صاحية حتى الصباح ، تفكر في المأزق الذي انتهت اليه اللعبة الخطرة . ناظرة الى الآتي من الأيام وما يغشاه من ضباب .

* * *

وجاء موعد اللقاء الأسبوعي ، فدخلت الخالة جميلة مثقلة كعادتها بما يفتح النفس ويبهج الحياة ، فوجدت الأم فاطمة على غير عادتها حيث يكسوها ذبول وفتور وتعلو محياها مسحة من الكآبة والحيرة ، ولكنها لم تعر الأمر كبير اهتمام بل تساءلت عن موعد عودة سعيدة من المعهد وبقيت تتطلع الى ساعة لقائها وتستقدم الوقت ساعة بساعة دقيقة بأخرى . ولكن سعيدة لم تعد ، فدبت الحيرة في نفس المرأتين وكبرت الى ان قررت جميلة الخروج للبحث عنها فعارضت فاطمة القرار بشدة مؤكدة لها انها ستعود بعد قليل ، فلابد انها بصدد المراجعة مع سارة ورؤوف .

قالت فاطمة ذلك وهي لا تؤمن به في قرارتها اذ قالت لها سعيدة عند خروجها الى المعهد انها قد تبيت عند صديقتها الليلة حتى لا تلتقي بجميلة . وما ابهتها وفت في عضدها هو تأكيدها عليها بأن لا تفعل ومع ذلك فها قد نفذت ما قالت . . اذن فهي مصرة على القطيعة . . . والقطيعة خراب . . وهي لا تدري . . .

* * *

لم تر الأم فاطمة فائدة في استمرار لعبة التضليل أكثر ، لقد حان وقت المواجهة ، رغم صعوبة الموقف على القلوب الثلاثة ، فعزمت ان تستدرج سعيدة وتبحث معها الموضوع ، وتتقصى أسباب تنكرها المفاجىء للخالة جميلة ، ثم تكشف لها عن الحقيقة ان شافت منها اصرارا عنيدا .

وعندما فاتحتها في الموضوع قالت سعيدة بمرارة .

ـ لا فائدة في التضليل والتستريا أماه . فأنا اليوم على بينة من اخلاقيات هذه المرأة وعن موطن تكسبها الذي تغدق علي منه بعلمك ورضائك أيضا وهذا ما ادهشني . . لكن ما مضى يهمك أنت ، أما الآتي فهو يهمني أنا بالدرجة الأولى .

ـ لكن ابحثي أولا عن أسباب الرضى بما وقع .

ـ لا تهمني الأسباب مهما كان نوعها .

ـ لا بل تهمك . . فلولا هي ماكنت استطعت تربيتك بهذا الشكل ، ولما وصلت في تعليمك الى هذا المستوى فأنا . . وتحشرج صوتها بعبرات خانقة ، فخرج صوتها مبحوحا ثقيلا ثقل المأساة نفسها ، قائلة :

- أنا عندما غدرني الموت في ابيك لم أجد ما يقوم بأودي واودك الا لفترة قليلة ، فأبوك كان عاملا يوميا لا يملك الا ساعده ، وبه عشنا لفترة من الزمن ، وعندما وضع هذا الساعد تحت التراب وقفت بي السبل .. لكن الله قيظ لي جميلة التي شدت ازري ونفحتني من عطفها ما ضمد جراح نكبتي .

- وفي مقابل ماذا ؟

- في مقابل ان تكوني انت قاسما مشتركا بيننا ، هذا كل ما تطمع فيه جميلة ، فهي عاقر عاقر نكبتها في الحياة انها عاقر ، وغريبة مثلي .

- امي ارجوك .. لا تحاولي الاستمرار في تضليلي .. هذا ما قلته لي سابقا ، واقتنعت به قبل الآن أما اليوم فلا .. ثم لما كل هذا التأثر ، فهل هي اقرب لك مني واعز ؟

- كلا كلا ... كلاكما عزيزة علي ، فأنت ابنتي الوحيدة وهي صديقة العمر وصاحبة الفضل علينا وعلاقتها بنا لا يمكن ان تنفصم ، بعد طول هذا المشوار وبهذه البساطة .. أنسقي الموت لمن سقانا ماء الحياة ، ونحرق القلب الكبير بنار الجحود ذلك القلب الذي لم نجد غيره ماوى وملاذا

- ومع ذلك فلا بد من قطع هذه العلاقة ، لأنها امرأة غير شريفة ، والتصاقها بنا يمس من سمعتي .

- ومن قال لك ذلك .

- الحقيقة تقول ذلك . الحقيقة يا أماه ، الحقيقة المرة وقفت امامي في خجل مريع وانهت لي خبرا يقينا لم يعد لي فيه اليوم ادنى ريبة ، وقد اخفيته عني مدى خمسة وعشرين عاما ، وليتك لم تفعلي .

- كل ما فعلته أنا وفعلته هي هو من اجلك يا غبية ، ولم نفكر يوما ان نلقى منك هذا الاعتراض الوقح على تصرفاتنا ، تصرفاتنا التي صنعت منك انسانة محظوظة تملك مفتاح السعادة والرفاه . فانت ستتخرجين قريبا وستصبحين محامية مرموقة لك المركز والنفوذ والمستقبل الزاهر ، وماكان هذا من نصيبك لولا الأم جميلة ، لكن غرورك املى عليك هذا التصرف المشين ، والنظر الينا من فوق . لكن كوني واثقة من انني لن أتنكر لجميلة مهما كانت الأسباب والدواعي ، لأن ما طلبته مني هو بمثابة الاجهاز عليها وعلى ما تبقى لها في الحياة من امل ، بوحشية قاسية وضمير خرب ميت .

- أمي ان قولك هذا يشير إلى أن هناك سرًا أعمق مما توصلت اليه . ولا بد ان اعرف هذا السر مهما حاولت اخفاءه ، وارجو ان لا يكون مزعجا .

- وما الذي توصلت اليه .

- بكل صراحة ؟

- نعم بكل صراحة .

- لقد تأكدت من انها مومس ببطاقتها ... وما تغدقه علينا من اموال هو حصيلة خناء ودعارة ، أليس كذلك

- ....

- مالك لم تجيبني ... أجل أنا أعلم أنك تعرفين ذلك ولكن .. ولكن كيف أأنت ممن يقبلن معرة كهذه ؟ قالت فاطمة في لهجة كسيرة وقد اسقط في يدها .

- ابنتي .. ظروف الحياة اقوى مني ومنها ومنك ايضا وفي اعتقادي انني ما فعلت الا خيرا . وان شئت البحث عن حقيقة الحقيقة فلا اريدك ان تسمعيها الا منها هي .

- وهل هناك حقيقة اخرى ؟

- لست ادري . وقطعت مجرى الحديث بمنتهى الشدة والغضب . واعدة بأن لا تعود معها الى هذا الموضوع ابدا .

* * *

جلست سعيدة في فناء البيت المتواضع الذي ياويها مع امها والخالة جميلة . وأمامها منضدة عرجاء تحمل كومة من الكتب والكراسات ، وانكبت تراجع دروسها فلم يبق على امتحان التخرج الا بضعة اسابيع . وهي في فصلها من الثلاثة الأول فلا يصح ان تضيع دقيقة واحدة مما تبقى من ساعات الكد والاجتهاد ، فلا بد ان تنجح

لتنطلق في حياة جديدة وتحقق من احلامها ما كان خيالا او شبه خيال . حتى الزواج من رؤوف ابن الدكتور صلاح قد يصبح امرا قابلا للاحتمال ، ولِمَ لا ؟ . . لقد وعدها بذلك وعبر لها أكثر من مرة عن تعلقه الشديد بها . . .
واهتز فؤادها لهذا التصور المفرح . . ولكن سرعان ما طاف برأسها ماذوب الفرحة في قلبها وهمش آمالها وزعزع استقرارها النفسي الذي ما سعدت بسواه في حياتها لقد شبت يتيمة الأب ، قليلة ذوي القربى الى حد العدم ، ظروفها المادية لا تتعدى الضرورة الملحة وما زاد عنها فهو هبة وتبرع ، ومع ذلك فهي لا تحس بالنقص ولا بالحرمان لما تشعر به من المحبة الخالصة والرعاية الكاملة من قبل الأرملتين الصديقتين امها والخالة جميلة . . .
الخالة جميلة ؟ . . اعوذ بالله . . . من هي الخالة جميلة ؟؟ . . ومن تكون ؟؟ . وما الذي انبت وجودها في حياة امها وبالتالي في حياتها هي ؟ . . وشرد الفكر منها ، وأخذت تتساءل :
لماذا لا تصارحني أمي بالحقيقة ؟ . . ولكن اي حقيقة ؟ لقد اعترفت بان هناك حقيقة غائمة في ضباب كثيف وربما مخيف ايضا . . . والدليل انها لم تجرؤ على البوح به ، بل احالتني على صديقتها جميلة . . ولكن الحديث مع الخالة جميلة اصبح مقرفا لا تتحمله النفس بسهولة اذن كيف العمل ؟ . . ولما لم تجد جوابا مقنعا لحيرتها انكبت على جمع كتبها وغادرت المكان ، بل غادرت المنزل تماما وتجهت حيث تراجع عادة في المكتبة العمومية ، بعيدة عن المكان الذي يشوش افكارها بقضية الخالة جميلة وما يحيط بها من غموض .
وفي المساء عادت الى المنزل كاسعد ما تكون بعد مراجعات دقيقة ومكثفة ، كانت راضية عنها تمام الرضاء ، وما ان وطئت قدماها باب المنزل حتى احست بوجود الخالة جميلة يملا البيت بضحكات عالية ضحكات كانت فيما مضى ترتاح اليها كثيرا ، وتعتبرها طالع بشر ، وقوسا يفتح في حياتها الرتيبة ، ليشيع فيها الفرحة والرخاء والانس والمحبة . أما اليوم فلم يعد لها احتمال سماع هذه الضحكات الماجنة المريبة . فثقلت رجلاها وفكرت في الانسحاب خلسة لكن العيون لقطتها قبل ان تفعل . وبادرتها جميلة قائلة : قد تندهشين من وجودي اليوم بينكما لأنه ليس موعد زيارتي اليس كذلك ؟ فأجابتها سعيدة بكل جفاف :
ـ فعلا هو ذاك . . بل بوغتت وتحرجت ايضا .
ـ ماذا ؟ . . . اتتحرجين لوجودي ؟ . . .
ـ بكل صراحة ؟ . . . نعم . . .
فصعقت فاطمة واتجهت الى سعيدة بلهجة حادة
ـ سعيدة . . ماذا دهاك ؟ . . ماذا تقولين ؟ . . اجننت ؟
ـ أقول حقيقة ما احس به . انا من طبعي احب الوضوح ، وهذه السيدة مع حبي لها يبدو انها تعيش الغموض لذا سوف لن نتفق . اجابت جميلة مندهشة :
ـ ماذا ؟ . . . ماذا تقولين . . من سمم افكارك نحوي بهذا الشكل ؟
ـ ايتها الخالة ارجو ان لاتغضبي مني ، فأنت تعرفين معزتك عندي . لكن . . ما سمعته أساءني جدا . واتضح لي انكما تخفيان عني سرا اصرت امي على كتمانه . افلا يمكن ان تطلعيني أنت عليه ؟ فأنت بالنسبة لي الأم الثانية اليس كذلك ؟ . . . فاجهشت جميلة بالبكاء وقالت دون وعي منها :
ـ بل الأولى يا بنتي . . .
سعيدة : ماذا ؟ . . . ماذا تقصدين .
فاطمة : ما سمعته هو ما تقصد . . وهي الحقيقة التي تبحثين عنها ، أفهمت ؟؟ . .
سعيدة : لم أفهم شيئا . . أنا . . أنا ابنة من منكما ؟
فاطمة : ابنة جميلة . . وما أنا الا امك بالتبني فأنا العاقر يا بنتي وليست هي :
سعيدة في منتهى الحيرة :
ـ ومن أبي ؟ . . .
ـ . . . . . .
ـ لا جواب لهذا السؤال ؟ . . . رباه ماذا جنيت اني

اكاد اجن . . . هل أنا . . . لالا مستحيل . . .

قالت جميلة :

ـ أنا ايضا لم أجن ذنبا . . . لقد غرر بي وأنا في سن لا يحمل المسؤولية ، لكن حملتها كلها ، وطردت من جنة الأهل والعشيرة بجريمة لم افهم آنذاك ابعادها . . نعم هذا ما حصل . . وهمت بعدهاعلى وجهي بزاد واحد هو الشباب والجمال . . انك ثمرة خطيئتي الأولى . . . وصدقيني انني من اجلك ابقيت على حياتي ، وقد فكرت في حمايتك مني ومن المجتمع القاسي بالصديقة فاطمة ، وسلحتك بالسلاح الذي لو كان بيدي ما ترديت هذا التردي . . . فسامحيني وقدري ظروفي يا بنتي ، ذاك قدري ولولاك ما حييت يوما واحدا بعد الخديعة .

سعيدة : في شبه ذهول : ليتك لم تفعلي شيئا من هذا لقد اكرمتني حتى خلت اني حقا سعيدة ثم ذبحتني ذبحا شنيعا .

ـ ولكنني يا . . . .

ـ لا تنطقي بها ، ولا تحاولي تبرير موقف مدان . . لأنك لن تفلحي في اقناعي . . والمثل يقول : . . . . . .

فقاطعتها جميلة وقد اغبر وجهها وجحظت عيناها وتدفق من جبينها عرق لزج ، قائلة :

ـ تجوع الحرة . . . اليس كذلك ؟؟

ـ نعم . . . والف نعم . . . فلن تعدمي سبل العيش الشريف لو شئت ذلك ولكنك فضلت بيع الكرامة ، والتكسب بالمجون .

ـ هكذا يبدو لك . . لكن الواقع يخالف ما تظنين . . فأنا لم اعش عهدكم هذا . . انا عشت في اواخر عهد ليس للمرأة فيه خيار الا بين امرين : « الرجل او القبر » . ولولاك لفضلت الثاني

ـ بل هناك خيار ثالث وهو الذي فضلتيه انت للأسف .

ـ ترفقي بي ارجوك . . لا تخزي قلبي بنصال اللوم القاتل ،

ولا تحمليني مالا أطيق ، فأنا شاعرة بكل ما تحسين به نحوي الآن ، وشاعرة بفظاعة ما كتب علي معاناته في الحياة . وانتحرت الكلمات في حلقها ، فانطلقت الدموع من مآقيها معبرة في صمت عما عجزت عن البوح به . فراع المشهد الأم فاطمة وهالها ذل جميلة أمام ابنتها . فصعقت قائلة :

ـ لا تعذبي قلب الأم يا سعيدة . . انها امك ، امك قبل كل شيء . . امك التي حدبت عليك كل هذه السنين دون ان تنعم بكلمة أمي كغيرها من الأمهات . اليس في هذا الكفاية ؟

سعيدة : ولكن كيف . . كيف العمل فالقضية ابشع من كل ما طاف براسي . . انها ابشع من البشاعة نفسها .

جميلة : لالا . . لا تنزعجي هكذا . . فأنا لا انكر قساوة الموقف عليك . . ولكن ثقي بأنني لا ابخل أبدا بما يريحك حتى حرماني منك الى الأبد ، وأنا مستعدة منذ الآن ان اختفي من حياتك ، ويكفيني انني انشأت عنصرا طيبا في الحياة ، فقد يكفر لي ذلك عن خطيئتي ، ويريح نفسي بعض الشيء ، وهكذا اكون قد دفعت اخر جزء من ثمن خطيئة ارتكبت في لحظة طيش غير واعية .

وتحشرج صوتها فامتنعت عن الكلام وهمت بالانصراف قائلة : اعدك . . لن اعود .

فتزعزع كيان سعيدة وصرخت دون ان تشعر : لالا . . . لا تفعلي يا . . . ارجوك . . . وساد صمت رهيب .

وقفت سعيدة في فناء كلية الحقوق تنتظر قائمة الناجحين في شهادة ختم الدروس . حضرت كغيرها لتقتطف ثمار الكد والجهد بعد كفاح امتد على مدى سبع عشرة سنة ، . . . . . الساحة مكتظة بالمتشوقين مثلها ، الحركة دائبة والقلوب واجفة ، بينما الدقائق تطول وتطول ، والساعات تتعملق وتتعملق لتمطط لحظات الحيرة وتزيد في عذاب الانتظار .

وان كانت سعيدة حاضرة بين هذه الجموع فهي غير

حاضرة بحواسها ووجدانها ، انها تهيم في اجواء قاتمة متشابكة الخطوط لم تستبن مسلكا لها فيها . فنجاحها او عدمه لن يغير من قضيتها شيئا .

وفي تلك اللحظة الضبابية ظهر رؤوف من بين الوقوف راكضا نحوها متسائلا : هل خرجت القائمة/؟ . . .

نظرت اليه في فتور لم يعهده منها سابقا وقالت :

ـ ليس بعد .

ـ حسن انك اتيت ، وقد خلتك لاتقوين على عذاب هذا الانتظار المبدد لما تبقى فينا من شحنة الصبر والجلد . وصدقيني فانا نفسي لم أكن أنوي المجيء الى الكلية في هذه اللحظة الحاسمة ، ولكن ما ان قرب موعد التصريح بالنتائج حتى وجدتني مدفوعا الى ساحة العذاب دفعا .

ـ وأنا ايضا قادتني رجلاي دون مشيئتي . . وتلك هي حياتنا . .

في الحقيقة . . نسير فيها على غير ارادتنا والسعيد السعيد من يستوي عنده الماء والخشبة ،

ـ عظيم لقد جعل منك الانتظار فيلسوفة ، وعهدي بك حقوقية لا . . . فقاطعته :

ـ لا الحقوق ولا الفلسفة ولا غيرهما قادرة على تكييف حياة الانسان . . الاقدار وحدها هي المتصرفة وما عدى ذلك فهراء في هراء .

ـ ولكن ما هذه بأفكارك عادة ؟ انها افكار انهزامية وما عهدتك هكذا . . . ثم ما الذي حدا بك الى هذا التبرم الفظيع الخطير ، هل هو الخوف من النتيجة ؟ وانت اخر من يخافها فينا ؟ . .

ـ آخر او أول ، هذا لا يهم ، المهم هو انني بعد سبعة عشر عاما وانا اعمل بالليل والنهار من اجل النتيجة التي أنا اليوم بصدد ترقبها . أجد نفسي خالية من أي شعور نحوها ان كانت سلبا او ايجابا . بل انني اشعر بتساوي النتيجتين عندي ، لافرق بين النجاح والاخفاق .

ـ وما دمت هكذا تشعرين فما الذي اتى بك الى هنا ؟ .

ـ أنا نفسي اتساءل لماذا أتيت ؟

ـ سعيدة يبدو انك متعبة ، ومن الأحسن ان تغادري المكان ، وساصطحبك الى البيت . . فالنتائج قد يطول امرها .

ـ لالا . . . انا لست متعبة . . لننتظر مع المنتظرين أما النتيجة فلم تعد تهمني . . صدقني ان قلت ذلك . . .

* * *

وظهرت القائمة المرتقبة تخطر في خيلاء ومهابه وقد توشى صدرها باسماء الفائزين وانتصبت تنهي الخبر اليقين الى القلوب الواجفة والمهج الحائرة غير آبهة بمن ستحتضنه فرحة النجاح او تصرعه خيبة الاخفاق .

فجحظت عينا سعيدة وهي تتطلع اليها ، وبعد لحظات طأطأت رأسها وارتدت الى الوراء وقد احتقن وجهها ثم امتقع ، وانسحبت في صمت لم يلتحق بها رؤوف اذ اختطفته ايدي المهنئين من حلبة الانتظار الثقيل متجهة به الى ابواق البشرى واحتفالات الفوز ، لكنه بقي ممزقا متالما لما انتاب سعيدة من خيبة وانتكاس لم يعرف لهما مصدرا . وغابت عنه لذة الفوز في زحمة المخاوف على سعيدة من مغبة الرسوب .

غادرت سعيدة المكان تجر اذيال الحيرة ، ولم تكن حيرتها بسبب اخفاقها ، وان كانت جزء لا محالة منه لكن حيرتها الكبرى تتجه أساسا الى هذا الأفق الداكن الذي وجدت نفسها فيه من حيث لا تدري .

من هي ؟ . . وكيف حدث ما حدث ؟ . . وعلى من تسلط نقمتها ؟ . . وتراءى لها المجتمع في صورة شبح مخيف يكشر لها عن أنياب مسمومة فظيعة المفعول ، ومخالب حادة لا ترحم من تطوله . وتراءت لها الاصابع تشير اليها بامتعاض ، والعيون تتغامز ، والأفواه تتهامس : انها . . . . انها . . . .

فتوقفت عن المسير واسندت ظهرها الى جذع شجرة

كانت تحتضن الطريق ، واستبد بها الشرود فاخذت تتساءل :

ـ لماذا يؤاخذ البريء بجريمة غيره ؟ اليس هذا من الغباوة بمكان ؟ . . لماذا يحكم الانسان على أخيه الانسان من خلال ما اقترفه غيره من هفوات قبل ان يولد هو ؟ اليس هذا من المضحكات المبكيات ؟ . . أجل . . امي كذا . . . وأبي كذا . . . لكن أنا . . ما ذنبي ؟ . وما دخلي في ما حدث قبل وجودي حتى اتحمل تبعته ، فيلطخ جبيني بوصمة ابدية تفسد على حياتي وتخرجني قسرا من حياة الشرفاء . واي قانون يستطيع ان يتجنى بهذا الشكل الجائر على الأبرياء ؟ . .

ـ آه انه قانون المجتمع . . . المجتمع الفولاذي . . المجتمع العنيد . . المجتمع الذي حكم على من ولدتني بالضياع والانحراف ولولاه ماكان هذا مصيرها . المجتمع الذي يغمض عينيه عن عظائم الأمور ليهتم بسفاسفها ويجعل منها قضايا كبرى تلوكها الالسن ، وتحتفل بها المجالس . . المجتمع الذي يصنف الخطيئة بحسب قيمة مرتكبها فان كان محظوظا قويا ضعفت وهانت . وان كان نكره ضعيفا عظمت وذاعت .

أجل لقد استطاع هذا المجتمع الصلب ان يحطم طفلة بريئة في يوم ما ، وبرا المجرم الأصلي بعد ان منحه سلطة العبث . . وتجاوز الحدود دون ان يخدش ذلك كرامته او يسيء الى جوهر حياته .

لكن ما هو دوري انا اليوم في قضية الحال ؟ لا بد من وقفة حازمة لاضع الأمور في نصابها . وارد للكريم كرامته . لك تكن أمي بغية ولكن الظروف حكمت بذلك . ولقد كابدت ذل المهنة من أجل حياتي ومستقبلي ، وتسترت ما استطاعت لانقاذ شرفي وسمعتي . وهي لا زالت تحس في قرارتها بثقل الخطيئة وسوء الطالع . فهل يصح ان انضم بدوري الى جانب المجتمع في قساوته عليها واطفيء ما تبقى فيها من جذوة خير وصلاح ، تاركة ايها تتخبط في عذابات النفس وقتامة المصير . اليس باب التوبة مفتوحا لها ولغيرها من الآثمين ؟؟ . . .

لا لا . . . انني سأخلق من الشجاعة لنفسي ما يجعلني اعترف أمام الملا بأنها امي . وهي جديرة باحترامي وتقديري لما بذلته في سبيلي . فان تفصى أبي من مسؤولية نزوته فهي لم تتفصى . وان تخلى هو عني لئلا يرى خطيئته في وجهي فهي لم تتخل ، ولم تفكر في خنقي في المهد كما تفعل مثيلات لها من الضحايا . فاردفن الخطيئة بأخرى ابشع واشنع .

ثم انها فكرت مع جهلها في حمايتي من نفسها ومن المحيط الذي تعيش فيه للضرورة ، وكونتني بطريقة غير مباشرة تكوينا نظيفا ارتاحت له واملت ان يكون تكفيرا لها عن زلتها الكبرى . اليست طيبة المحتد ؟

ولكن . . ولكن هل ساقوى فعلا على مجابهة المجتمع وأنا أحس في داخلي بأنني ثمرة حرام وان الدماء التي تجري في عروقي انما هي تغذت بجهود ـمحرمة ، جهود ملطخة بقذارة النفس وعار المروق على كل الشرائح والملل .

ثم . . هل . . . هل ستعود هذه الأم الى نقائها بعد ماتردت فيه السنون الطوال من اسلوب العيش ومشين السلوك .

ربـاه اين المفر من أمي ، ومن نفسي ، ومن المجتمع . واحست فجأة بغمامة سوداء تلف كل ما حولها ، وبيد غليظة قاسية قساوة القدر تضغط على قلبها الواجف لتتلف ما تبقى فيها من قوى . فتهاوت على الأرض كخرقة بالية او قطعة حبل جرفت من واد .

وقال الطبيب بعد انتشالها مما اصابها : انه الارهاق .
وقالت التعاليق : انها صدمة الاخفاق في الامتحان .
وقال غيرهم : لا بد ان يكون هناك سر . . . لقد توغلت المسكينة في علاقتها برؤوف ، وهو ليس صنوها . . . وقالت الأم جميلة : ليتني مت قبل هذا .

وبقي السر مكتوما ما بين « الولايا الثلاث » يبحثن عن حل ، والحل مفقود في مجتمع ظلوم لا يميز بين الجاني والمجني عليه .

الدّوار

بقلم: ميزوني البناني

منذ ان بدأ يفكر وهو يسأل نفسه ثم يتقمص دور المجيب الذي يحرص على ان تكون اجابته مدعمة بحجج وبراهين لا سبيل الى الطعن فيها، وعندما لا يجدها، يَبِيتُ بعضه يجادل بعضه الاخر حتى وان كان يعرف مسبقا انها اشكالية رهيبة تصد عنها كل من يحاول الالمام بجوانبها او الولوج الى حد صلب عظمها، وانها لساعة عظيمة تلك التي يصل فيها الى الجواب المقنع، فيدون الكل مع ذكر التاريخ الذي لا يهمل تفاصيله الصغيرة ولا الكبيرة، هكذا اخذ على عاتقه درس نظام الكون واخلاق الناس وطباعهم والبحث في اعمالهم ومنازلهم... أردت ان أطرح عليه سؤالا ذات مرة فأجاب قبل أن أسأل : « يا أخي، أريد أن أمارس وجودي، أن أقول وأفعل وأغير، أز،أحمل قضية وأبلغ رسالة، ان أترك خلفي دويا يخلدني فأظل في الذاكرة، أريد كل هذا ولا بد، والا فانا حيوان مذيل لا معنى له في هذا الكون الرهيب... » ثم افتقدته مدة، وحين بحثت عنه قالوا انهم سمعوه يردد في الفلاة : « هل نحن ذرة في دائرة الحياة، ام الحياة ذرة في دائرة ذواتنا ؟ هل حبة الرمل هي الصحراء ام الصحراء هي حبة الرمل ؟ »، فتحسرت وقلت : جن الرجل والله. الى ان التقيت به مرة اخرى فجره فضولي الى القول : « اني الان في طريقي الى قلب الحياة » وما زلت اراه تحاضره مساحات الحزن، فيحادث الازهار والطيور والارض والعشب والنجوم ويجالس المساكين فيبكي معهم ويقول لهم : « كلكم في سجن كبير، سجناء في اصواتكم في قلوبكم، في عقولكم، لكن سجني امر انه بلا ابواب، بلا نوافذ ومنافذ » ثم يبكي كانه الثكلى ويقول : « هَوِّنوا عليكم، المنكوب هو الذي لا ينكب قط واعظم ما يعاقب به البشر الا يعاقبوا... فما قيمة العالم اذا لم يكن في رؤوسنا دوار، الا ترون معي ان الدوار هو ملح الحياة ؟ لن انساكم، لو كنتم ضحكتم معي فاني لناسيكم

الى يوم تبعثون لكن في البكاء انتم هنا في سويداء قلبي... كلنا مساكين، فانا ادرك اسرار قلوبكم، لانها هي نفسها اسرار قلبي »، عندها فقط، تيقنت انه اصبح يتكلم بعقل الحياة، فاشفقت عليه كثيرا... كثيرا. كتب ذات صباح على مراى ومسمع من الناس : « ما اكثر الاخطاء في هذه الحياة »، ثم مضى قلقا وهو يسال نفسه : من ينخرني الحياة ام ذاتي ؟

بعد أيام مضيت اطرق بابه وبي لهفة الى معرفة مستجداته، كانت الاوراق متناثرة هنا وهناك ومبعثرة مع اعقاب سجائر محترقة تحيط باكداس من كتب قديمة وجديدة، استقبلني وقدم لي رزمة من الاوراق وقال لي : « خذ هذه قهوتك »، ثم انكب على اوراقه ومضى يتطرى الما ويقول : « الهامي في اوجاعي فامهلني وان رايتني احترق فلا تسكب علي ولو قطرة ماء، لأني حينها اصبح سلكا يصول فيه الكهرباء ويجول ». رحت ارقبه يتلوى، ولما نفذ صبري راح يسمعني ما كتب، ثم اردف يقول : « صعب علينا يا بني ان نسبح ولو في قطرة حبر واحدة، لكن ماذا نفعل ونحن كفراشة ليل يستهوينا النور حتى اذا ما طلبناه احرقنا. » ثم رجع الى ما كان فيه، فبدات استجمع ما قد سمعته منه، فو الله لقد وجدته قد سرق مني كل ما عجزت عن التعبير عنه في صمتي وعذاباتي، فاهتززت طربا واحسست بمثل اثقال الجبال قد رفعت عني، وقبل ان انصرف، اقترب بي من صور علقت على الجدار، كنت عند دخولي لم اجد فيها ما يشد النظر اليها وقال مزهوا كانه يملك اموال قارون : « هذا المعري، رهين المحبسين، اما هذا الذي يبدو سعيدا في برميله فهو « ديو جينوس »، وهذا « الغزالي » منتشيا بفضل النور الذي قذفه الله في صدره، وهذا « فان ڤوڤ » يقطع اذنه ليرسلها في علبة الى حبيبته، وهذا سيد « درويش »، يضع لحنا وهو تحت تأثير الكوكايين وهذه لوحة تمثل احدى نوبات صرع « دوستويفسكي ». وهذا، انظر اليه مليا، انه الدكتور « زكي مبارك » في مقهى من مقاهي القاهرة يكمل مقالاته الصحفية على وجه المنضدة التي يجلس اليها وقد استكمل كل الاوراق...
اما هذا فهو فنان آخر يجر وراءه جرذا قد ربطه بخيط، يسير به في شوارع « باريس » وهذا... وهذا.... كلهم عباقرة. »

حاولت ان اصرخ : « لا، إنهم مجانين، لكنه وضع امامي رزمة اخرى من الصور فاذا هي لاموات في الاكفان لا تبدو لي منها الا وجوه مسبولة العينين، خنوعة لا تملك قدرها. عندها ارتعدت فرائصي واقشعرّ بدني، فهمس في اذني مواسيا : « يا اخي يجب ان نتعود على صداقة الموت قبل ان نلقاه ». ثم سريعا ما انقلب على اعقابه وتلوى مرة اخرى وقال مغمض العينين : « هؤلاء مضوا وانمحت صورهم واسماؤهم من الوجود، لا احد يذكرهم، لا احد يدرك معنى رحيلهم... اتدرك كم هي قاسية الحياة التي تقتضينا ان نحيا محدودي الزمان والمكان ؟ اليست هذه ماساتنا جميعا ؟ لماذا لا تَتَضَرَّعُ معي ؟ لماذا لا تصرخ ؟ الا تدرك كل هذا ام هو عذاب اخر لا ولن يعنيك ؟ »، مضيت اهرب من كهوف مظلمة ومخيفة قد وضعني امامها، ورحت اغرق في السؤال : لماذا يضحي بصحته النفسية، هل هو طريق الى مزيد من المعرفة ؟ هل في ذلك استمتاع بملذات اخرى كبيرة الشان لا نعرفها مقابل ان يصلب بمسامير العقل على خشبة الشقاء ؟ حاولت ان اطرد من ذاكرتي صورته البائسة التي تشبه متسولا يشحذ اشياء غير معلومة ولا يملكها الانسان، ومن أوجاري صوته المنهوك كانه يخرج من صدر رحالة جاب العالم على الاقدام، لكن يبدو لي ان انشاده سيصلني صداه حتى وإن انغلقت على

صحراء قصية... كنت امشي مسكونا بكلامه الى حد العظم، احببت عالمه القاتم الذي اراه فيه كالاه من الهة الاساطير الاولى ولولا تناقض الانسان والنزاع بين فجوره وتقواه، لولا توقه الى معرفة ألغاز الغد والى بلوغ الكمال، لولا شهواته لآمنت به الاها..

ومن يومها، ما فتئت ابحث عنه فلا اجده، حتى رايته ذات صباح يعتلي جبلا يشرف على المدينة وعندما نادى اجتمع القوم فحسم الامر قائلا: « لست بخيركم ولا بسيدكم، انما ناديتكم وقد اكتمل ولوجي الى قلب الحياة، يا قوم، انكم والله خلف الستار لا تدرون ما يجري وراءه، فترون صورا على تلفاز ولا تحاولون التوق الى تخيل ما بداخله... انها خيوط متشابكة وملونة، وظلمات وانوار وشرايين ودماء وانفاس متزامنة، وضحك وبكاء وولادة وفناء لو كنتم ولجتم، لَأَحَسَّ بعضكم بان الحياة خدعة سينمائية عندها فقط، تحسون انها لعبة. لكنها غاية في الدقة وانها لاتستحق ان تعاش بكل خيبتنا هذا وشرنا. يا قوم لا تكونوا مثل عنكبوت ينسج بيتا يذهل الناظر دقة وجمالا ليصطاد به آخر الامر ذبابة، ولا تحكموا على الاشياء بابصاركم وعواطفكم فحسب، انظروا الي وانا على الجبل، تروني لا أساوي عقلة اصبع في حجمي، وان فعلت انا ذلك من مكاني هذا، لرايتكم تحتي ذرات، لكني الآن اراكم بحجمكم الحقيقي، بدون زيادة او نقصان، اتعرفون لماذا ؟. لاني اشرك عقلي في النظر اليكم، اما عواطفي فانه يدميها ان ترى او تتخيل انسانا بحجم الذرة. يا قوم ان الكون هو ايضا قلب واحلام، فكما احتاج الانسان اليهما في الكهوف فانه في اشد الحاجة اليهما وهو ينحشر في غربة المدن وعصر النفايات النووية. فآهٍ ايها الانسان، هربت من غاب بدائيٍّ فوقعت على وجهك في غاب « الكتروني » ! أيها الناس ان العالم منكم لا يكون عالما الا اذا نجح في اسقاط المسافات بين الانسان والانسان وان يجعل الماساة العامة هي الماساة الخاصة حتى يهتز لها كل قلب على رقعة الوجود ولا تنسوا العيش بوعي وجمال، ففيهما الذوق والخير... »
عندها انفجر القوم بعد كبت فصاح فيه اشراف القوم واسياده زاجرين: « ماذا يمكن ان نسمي رجلا يكسر الشرائع البشرية ويشذّ في الملبس ويضحك وقت البكاء ويبكي وقت الضحك ؟ هل يعقل ان نؤمن به ونبايعه إماما أو نبيا ؟... ايها الشقي لو لم تكن فنانا لا يحاسب على شذوذه لرجمناك، فارجع عنا ايها المجنون... »

حين انصرف عنه القوم اتجه كبركان على وشك الانفجار الى كتبه واوراقه واضرم فيها النار وقبل ان اتكلم قال: « هذه كتبي احرق ما فيها من سر وعلانية وقد كفر بها القوم وبذلك اعدموني ». رجوت منه ان يطفىء عنها النار فصرخ: « يا اخي كل بداية لا بدّ لها من حلم جديد وعقل جديد وجيل جديد... » وقبل ان يتوغل في الجبل لا طفني مواسيا: أنا فشلت مع جيل معلوم الاصل والنسب والهوية، فكيف بك انت واجيال المستقبل كلها اطفال انابيب ؟.. ستكون مهمتك صعبة في زمن خاطىء فليكن الله في عونك.. » ثم وهو يغيب الى الابد: « اني من الآن سلمتك المشعل » رجوت منه الرجوع، ترقبته فكان المحال قد ابتلع رجائيِ... الناس من حولي يشفقون علي يتغامزون، وانا امضي حزينا بينهم، اسال نفسي، هل حبة الرمل هي الصحراء ؟... واحادث الطيور والمساكين واكتب امام الناس: السجن كبير السجن كبير... وامشي، فتستهويني في خيالي صورة رجل يجر وراءه جرذا قد ربطه بخيط يسير به في غربة المدينة...

إيفايلو بتروف

ولد ايفايلو بتروف ، واسمه الكامل ايفايلو بتروف كيوتشوكوف ، سنة 1923 في بدينتسي ، وهي قرية صغيرة من قرى دوبرودجا في إقليم طولبوخين . اشترك في قتال القوات الهتلرية بالمجر . درس الحقوق في جامعة صوفيا . عمل محررا في إذاعة صوفيا وفي مجلة الأدب والفنون « بلاماك » (الشعلة) ، ثم اشتغل محررا بقسم الآداب في منشورات « بلقارسكي بيساتل » (الكاتب البلغاري) .

تدور المحاور الرئيسية لآثاره الأولى حول التحولات التي طرأت على القرية البلغارية بعد إقرار الملكية الجماعية للأراضي ، ومن ثمة التحولات التي اعترت نفسية فلاح اليوم وعاداته ، فاعماله إذن تَعْتَزِي إلى مذهب الواقعية الاشتراكية الفني .

نشر إيفايلو بتروف :

« تعميد » - حكايات ، 1953 .

« حب نونكا » - أقاصيص ، 1956 .

« أمواج تحت البحر » - رواية ، 1961 .

« الأوهام الصغيرة » - مجموعة حكايات ، 1964 ، وهي حكاية شائقة هزلية لخطوبة والدي الكاتب قدّم فيها شهادة ثمينة عن عادات الريف البلغاري في مطلع القرن .

« القبعة الخضراء » - حكايات ، 1965 .

« قبل ميلادي وبعده » - أقصوصة ، 1968 . قدّرها النقاد لطرافتها . وفيها ظهر حرصه على ارتياد اشكال وجماليات جديدة .

« تقاييد متداخلة » ، 1971 ، وهي شبه سيرة ذاتية .

صرف إيفايلو بتروف ، منذ وقت قريب ، مقدرته للسينما مؤلفا حوارات اشرطة متوسطة .



غِبَّ ثلاثة أيام من القتال ، وقعت المدينة الألمانية الصغيرة في أيدينا . الشوارع مزدحمة بالخيول الميّتة والعربات المهملة والدبابات المحطمة ، والمدفعية حملت جميع السكان على الفرار .

في المساء ، بعد أن أنزلت سريّتي ، انطلقت أبحث عن مسكن في إحدى الدّور المجاورة . عندما تخطّيت الواجهة (في الطابق السُّفْلي كل الواجهات مهشمة في جميع الدّور) وَجَدْتني في صيدلية تناثرت على بلاطها حواجل وأقراص . وفي قَعْرِهَا يُرى سلّم خشبي . صَعِدَ بي السلم إلى العِلْو . طرقت أول باب اعترضني ، فلم يُجب احد . فتحته فنَهَتْ إليّ رائحة سكنى رفيهة حميمة . صِوَانُ الملابس مفتوح . بعض الثياب تتدلّى من المشاجب . ملابس بيضاء داخلية نظيفة مُرتبة على الرفوف . خُفَّ مردودٌ بعضها على بعض . فوقها مَنَامة إمرأة . وَقَر في ذهني أول وهلة ان أصحاب البيت أفاقوا توّا وأنهم يتناولون فطور الصباح في المطبخ ، وشعرت بالضيق . لن أقوى على المبيت في هذه الغرفة ولو أعطيت كنوز الدنيا . قبل أيام لا تكاد تُعد ، كان زوجان يعيشان بها عيشتها الحميمة .

في المطبخ كل شيء في مكانه . فنجان قهوة لم يُفرغ كلّ ما فيه على المائدة . فوق كرسي صِدَارٌ مُخْلُوْلق . . .
الغرفة الثالثة صغيرة ، نظيفة ، جذّابة . النافذة تُطل على حديقة غُرست فيها أزهار واثمار . ها هنا أيضا اطُّرِحَ خُف الريش الصغير . تَرك رأس أحدهم تجويفا في الوسادة وعليه رقدت امرأة . خمّنت على الفور من تكون : إنها الفتاة التي تنظر إليّ من الصورة المعلقة بالجدار . كانت تبتسم ولم تعاتبني على دخولي غرفتها الخاصة بها كفتاة . فراشها نظيف جدا ، مثل فراش فتاة .

في الغرفة مقعد طويل مُحَلًّى بحشايا اضطجعت فوقه والتففت بمعطفي العسكري . أحسست شيئا صلبا يُؤذي رقبتي . رفعت الحشية فرأيت ألبوما كبيرا ذا غلاف خشبي ، تعلوه كتابة احْتُفِرت بالنار : « انسركند » . فتحته . . فإذا على الصفحة الأولى منه صورة عائلية ملصقة : رجل وامرأة كلاهما في وسط العمر ، وأمامهما صبية مستديرة الوجنتين جالسة على مُنَيْضدة . في الشرح المثبت اسفل الصورة : « أنخن مع امي ماريا وبابا كارل » . تصفّحت الألبوم بسرعة . كان مليئا بصور أنخن . من عامها الأول إلى عامها الثامن عشر .

كنت في العشرين . لا أملك شيئا . لا بيت عائلي دافىء ، ولا مستقبل مأمون ، ولا أحد أحبه . كان لديّ خيال واسع . ذلك الخيال هو الذي ساعدني على احتمال ويلات الحرب ورهبة الموت . في كل مساء كنت اتعجل العودة إلى بيتي . أستلقي على المقعد الطويل وأقلّب أوراق الالبوم . أرى بابا كارل ينهض في الصباح ويتناول فطوره ، وينظر إلى ساعته ، ثم يلبس صِدَاره الصغير الذي يتدلّى الآن فوق كرسي المطبخ وينصرف إلى عمله . إنه رجل هادىء ، ذو شعر أغبر تَنَاقص كثيرا ، فبرزت من تحته وُرْدَةٌ قمة رأسه المستدير . أما أمي ماريا فهي تنظف الغرف ثم تأخذ المِزْوَد وتقف في الطابور أمام المتاجر الكبيرة . إنها لا تعيش إلا لعائلتها وبيتها الذي تديره منذ اكثر من ثلاثين عاما .

تختلف أنخن إلى المدرسة . ليس عندها لا حرب ولا خصاصة . حياتها كلُّها رومانسية وشباب ودروس وتساؤلات ومخاتلات للمدرسين لابد منها . وفيها كذلك أحلام تحوم حول ذلك الذي ستلتقي به ذات يوم ، فيكون من بين جميع الرجال الأبهى والأنبل . بعد الظهر ، تجلس على المقعد الطويل وتهيّءُ دروسها . وفي المساء تنصرف إلى اللّعب بكرة المِضْرَب . وتزداد ، وهي في ملابسها البيضاء ، رشاقة على رشاقتها . حركاتها ايضا رشيقة . وليس إلا الضربة المقلوبة لا توفق الى حسن آدائها . وببراعة تنتهز صديقتها ، وهي فتاة ممتلئة الجسم ، ولكنها سريعة الحركة ، فرصة ضعفها ذلك فتكسب الجولة في معظم الأحيان . . .

بعد العشاء تستذكر أنخن مرة أخرى دروسها ، ثم يثقل النعاس جفنيها ، فتطفىء الفانوس وترتدي منامتها

بحركات لطيفة وسريعة . تمتلىء الغرفة بالعطر المنبعث من جسدها . يندلق من النافذة سيل أشعة القمر الأزرق فيغمر الغرفة ويكسو شعرها حبّات من الألماس الفضي .

رأيتها تارة صبيّة في الخامسة من عمرها تُربّتُ قطتها المُبْرَقَشة ، وطورا تَسقي ازهار الحديقة ، وطورا آخر تتّكىء على النافذة الكئيبة دون سبب خاص وإنما لأنها في الثامنة عشرة فقط . أحسست حضورها إحساسا تحقق حتى تضايقت منه . . .

ذات يوم من أيام ماي ، بينما كانت طلقات المدفع تعلن نهاية الحرب ، توقفت أمام صورة أنخن وقلت :

« أتعودين يوما ما ، أيتها الفتاة ؟ » .

ووعدت ذلك قائلة : « نعم » .

في تلك اللحظة ، فُتح باب الدخول . ها إني سأرى من الداخل . على العتبة رجل مسنّ ، ذو ثياب رثة ولحية مضت عليها عدة ايام . يبرز من خلال شعره الأغبر القليل رأسٌ ورديٍ مستدير . كان بابا كارل ، كما تخيلته ، وامرأتان بيَدِ كلٍ واحدة منهما صُرة تنظران بوجَل من وراء كتفه . إحداهما نحيلة عجوز ، والأخرى شابة مليحة . كانت هي التي تبتسم لي في الصورة المعلقة في الجدار والتي لم تُنْكِرْ عَليَّ استقراري ، دون دعوة ، في غرفة الفتاة التي تَخُصُّها .

صحت جَذلاً : « أمي ماريا ، بابا كارل ، أنخن ، عجّلوا بالدخول للاستراحة . لشَدَّ ما يبدو عليكم التعب ؟ » .

كان أعجب ما في الأمر اني ، وانا الغريب ، أتلقاهم في عقر بيتهم . تقدموا بهدوء ووضعوا مَتاعَهم على الأرض .

مرت بضع دقائق ، ثم دخلت امي ماريا في الغرف الثلاث تباعا وعادت مُتَهَلِّلَة الوجه .

شكرا جزيلا ، يا سيدي الطيّب ! كلّ شيء على حاله . . . . ولكن كيف عرفت أسماءنا ؟ نحن لم نَرَكَ من قبلُ قط .

أشرت إلى الألبوم ، فنظروا إليّ دَهِشين مُعْجَبِين . ثم دعوني إلى مرافقتهم الى المطبخ .

قال بابا كارل :

ـ آه ، بقي صِدَاري حيث تركته !

أعدت أمي ماريا القوة . قصّا عليّ كيف غادروا بيتهم في حَلَكِ الليل ، فَزِعِين من طلق مدفعيتنا . بعد ان شربت فنجان قهوة ، جئت بمعطفي العسكري ودخلت لتوديعهم . تقدموا حتى وصلوا الباب .

ـ هلاّ مكثت عندنا ! ومَنَنْتَ علينا بذلك !

نقلوا فراش أنخن إلى الغرفة الكبيرة . أما انا فلم أبْرَحْ غرفتها ، ولَزِمْتُ المقعد الطويل . أعطوني أغطية ولُحُفا . وفي الليل جَفاني النوم . كنت افكر في أنخن .

في الصباح شرع بابا كارل في تنظيف الفناء وكنس زجاج النوافذ المهشم بِمَسْفَلَةِ البيت . استأنفت أمي ماريا تدبير المنزل . وكانت أنخن تساعدها على ذلك . أما أنا ، فكنت أُقَضِّي النهار مع سريتي وفي المساء ، عندما لا أكون في الخدمة بالكتيبة ، أُبَكِّرُ في العودة إلى البيت . أجلس أو استلقي على المقعد الطويل وأتَسَمَّع خطى أنخن في الغرفة الأخرى . كانت كثيرا ما تدخل غرفتي ، ولكن لبضع لحظات فقط ، فتملأ الأصيص ماء أو تغير الأغطية .

ذات يوم لقيتها بباب الدخول ، وعليها ملابس بيضاء . كانت متوجهة إلى اللعب بكرة المِضْرب . مدّت إليّ أحد المِضْربين اللذين كانا في يدها قائلة :

ـ لا شكَّ أنك تلعب بكرة المضرب . والا علمتك ذلك .

أجبتها من فوري قائلا :

ـ حَذَارِ ، فأنت لست واثقة بضربتك المقلوبة .

سألت ، وقد احمرّت وجنتاها :

ـ كيف عرفت ذلك ؟

ـ كثيرا ما رأيتك تلعبين بكرة المِضْرب .

ـ أين ومتى رأيتني ؟

ـ في الخيال .

نظرت أنخن إليّ بعينين مُلْتَمِعَتَين . بعد ساعة غادرنا

الملعب . لم نعد إلى البيت ، وإنما واصلنا السير حتى طَرَف المدينة . هناك ، كان كل شيء مُخْضَوْضِرًا مُقْفِرًا. هناك انطلق الربيع على سَجِيَّته . . .

كنا نتفسّح كل مساء . بدأت المدينة الصغيرة تعود إلى سالف نشاطها . وآب السكان اللذين أُجْلُوا عنها ، وأخذوا يرفعون الانقاض ويستردّون بيوتهم المهجورة . وفي بعض الشوارع فتحت مطاعم ومحلات ومقاهي . تردّدتُ انا وأنخن إلى مقهى صغير في طرف المدينة . المقهى هادىء وحميم . هناك يُؤتى إلينا بالجعة وبمشروب يشبه القهوة . يعزف غَجَرِيَّان مجريان على الكمان والكونترباص . يصعد عازف الكمان ، وهو عجوز زَرِيُّ الهيئة ، على مُصَيْطَبَتِهِ ويعزف طَوَال ساعات وجفناه الأسودان نصف مغمضين . أجلس انا وأنخن في إحدى الزوايا ، وحيدين بالمقهى ، ونستمتع إلى الأغاني المجرية الحزينة مشبوبة العاطفة .

حوالي منتصف أوت ، عادت كتيبتي إلى بلغاريا . صَعِدَت أنخن إلى الشاحنة وجلست إلى جَنْبِي . من تحت ، على الرصيف ، وقفت امي ماريا وبابا كارل وإرْما أخت أنخن الكبرى ،صامتين . إلى إرما نَدِين بسعادتنا . لو لم تعد إلى بيت وَالِدَيْهَا لَوَجَبَ علينا ، أنا وأنخن ، أن نفترق . كُنا لن نلتقي ثانية أبدا .

وصلنا إلى بلغاريا وأصبحت أنخن زوجا لي . انصرفت إلى العمل وكتابة الحكايات وانصرفت أنخن إلى تدبير شؤون بيتنا الصغير . أعطتني ولدا . كنا سَعِيدَيْن . لم يُفسد علينا سعادتنا شيء ، ولو لحظة ، حتى يومنا هذا ، حتى هذه الساعة .

لأننا ، أنا وأنخن ، لم نلتق اطلاقا .

مترجمة عن الفرنسية

قيلبان والامتحان

بقلم: محي الدين حمدي

ليس لي تاريخ يمكن العودة اليه للتثبت من صدق أقوالي.
أنا نبتة يابسة من ثلج دافىء في قارورة. لا جذور لي ولا امتداد.

هي تبرز أمامك شكلا بلا روح، كما تودّ، وتخاطبك منطلقة من ذاتها محتكمة إليها، فلا تملك إلاّ أن تنبهر بالحسن الظاهر وأنت لا تعلم شيئا عن فكرها إذ هي لا فكر لها، هي سراب يشبه سراب حياتك لمّا انقلبت عليك حياتك أو انقلبت أنت عليها.

بدئي من وسطي، ووسطي من خاتمتي، خاتمتي بدئي وسطي. أقتات من المعاجم لأكون معجما مستعجما أعجم أوراق، ألتصق بالأوراق البيضاء لتظهر مفاصلي وقامتي على الأوراق صور أهدم الثوابت لأبني قواعدي الفوضوية.

مكوّناتها حبيبات حبر كلام، تبلّرت بلّورا قارورة ورقا تشقها خطوط بيضاء. الكلام يلمع. القارورة تلمع ولاخمرة فيها إذ هي ذاتها خمرة أو ماء أو سراب.

هي الغموض الواضح والوضوح الغامض.
صنعوها حديثا مستعينين بتقنية الأقلام المتطوّرة فوفدت عليك من وراء البحار في موسم سياحة خصيب، مثلما وفدت عليك أدوات أخرى استعملتها كلّها رغم أنك لا تحتاج إليها جميعا.

أنا لا اعتبرها شابّة، وتبدو لي عجوزا
تتقنّع بثياب شابة لتخفي قبحها.

لمّا رأيتها انصببت عليها تمتصّ رحيقها لتسمن فانصبّت على دماغك تزدرد خلاياه ليشتد عودها في الصحاري السّاخنة.
كنت لها عدوا وكانت لك معادية. وعندما أصاب فكرك رمد خلتها سفينة تبحر على ظهرها للجمع بعد أن

أمضيت أطول أيامك في التفريق على الجمع.
قلت في سرّك هي الشجرة المورقة في الصحراء أتفيأ ظلال مائها المنسرح في تعاريج ثمارها، هي الخضرة في جزيرة الملح والقار، هي الأمل ينبعث في شريان الألم.
وكنت أجلّك في أملك صحرائك جزيرتك المهمومة ولا تعجبني في أملك يأسك انقلابك.
كنت تفكّر وتدعو الى العمل الجمع وها أنت تنكر الفكر بالفكر وتقول : لا صواب في الصواب، بل لا صواب فيما قلت أنه صواب أو إعوجاج، فكلّ شيء ينقلب ولا خير في الجبال.
وأنت قيلبان

أنا أكذوبة ولدتني أمّي كذبا وأخي هو قيلبان. أمّي تقترب حيث يقف أخي مع نفر من أتباعه، تمسك بأصابعها المعدنية أياديهم المرتعشة ببقايا الحركة فتجمدها وتسدل على عيونهم المتقرّحة ستائرها السوداء الباردة حتى لا يتسرّب إليها شعاع الشمس.
قالت الأم لابنها قيلبان وجماعته : « أنا الشمس المنطفئة أنيركم بشعاع من سحاب رمادي المتقيّح. أنا الجدار السميك، أحيطكم فلا ينفذ إليكم ضجيج الشارع، ناموا، ناموا على أصوات بواطنكم، فهي الحكمة الحديثة، غوصوا فيها. »
أمّي ينبت لها جناحان في لمح البصر، تحملهم بين قوادمها صاعدة الى السماء. هناك طافت بهم على كواكب لا اسم لها. وفي الأعالي وجدوا كائنا لمّاعا فالتفوا حوله مُحَيِّيَنهُ بأصوات غير صائتة إذ لم يعودوا في تلك المواضع محتاجين للصوت واللغة والمرجع. ونظر بعضهم الى بعض فإذا هم يتخلّصون من كثافة الجسد، وإذا الأمنية حقيقة. وتعلّقوا وهم في هيئة الأرواح بالأم. وامتدت الأم وانكمشت فبرز منها رأس في هيئة كرة معدنية، ونفخت من فمها لهبا، ثم رفرت ثلجا فتحولت خيوط ماء.

تعلّق قيلبان وجماعته، إثر عودة الكثافة اليهم بحبال الماء فنزلوا فإذا هم في بحار من ضوء ممتزج برحيق العذارى المختلط بزرقة الأحلام والذكريات وهدوء نسائم الربيع. وسبحوا مدة غير محدّدة لأن الموضع الذي حلّوا به يطوله الزمن ولا تجري فيه الأوقات، وكادوا لشدّة التحامهم بالصفاء يتحوّلون عطرا، وخامرهم شعور عطري بأنهم أصبحوا ذرّة عطرية لا كتلة لها ولا وزن. ولمّا همّ قيلبان بمناداتهم حتى يتشاركوا في إحساس اللذة سقطت عنه أسماؤهم وعجز عن استحضار ماضيهم لأن الماضي متعلّق بالزمن والحال أن الزمن في هذه البحار متوقف أو لعلّه يستحمّ !

كلّ ذلك أكذوبة فأنا التي أوهمتهم بالرحلة والتحوّل والانفلات الى المطلق خارج الحدود، لقد كانوا ما أردت لهم أن يكونوا. واستغرقت رحلتهم من الزمن ما يستوعب قراءتي.
فإن كنت منفعلا وقرأت مسرعا كانت السرعة وإن كنت هادئا وقرأت متمهّلا طال زمن التحول الحلم. وإذا خطر لك أن تعيد التلاوة تضاعفت حياتهم في الحلم الوهم. وإن مزّقتني — وهذا أفضل — في لمح البصر أعدمتهم في لمح البصر. وإن كنت أمّيا فلا شأن لهم عندك.
هم أكذوبة حديثة وأمهم وهم. وأنا وهم وهمهم.
أمّا قيلبان أخي فهو أخي البائس النحيف العقل.
هنا يا قيلبان يبدأ الامتحان للتثبت من حقيقتها وحقيقتك أيضا وحقيقتي كذلك.
هي لغو أو سراب أو حبر ومع ذلك تطمح الى أن تثبت جدارتها لديك وتسعى الى انتزاع الاعجاب منك.
هي أختك فلا تتنكر لها، تنتمي اليك وتغوص في باطنك وتلتحم بقولك الذي هو لغو أو مال. أنت تميل كثيرا فما أقلّ ثباتك. أنت الميل. أنت المال.

أمّا أنا فشأني آخر، إنّي أمازحك !

امتحنها. تشجع فهي جادّة لا تهزل وانظر مواطن الحسن فيها تدعوك بألف لسان أن تطري طراوتها وتطرّي ملمسها وتمسّ بأصابعك المرتعشة ضراوتها. أسألها عن تاريخها وأصلها ومبتغاها. ممدّثناياها وانشر طواياها واستنطق رؤاها وفكّك بناها. تأمّل وريقاتها وتشمّم روائح حبرها. تعهّد بالنظر تقاسيمها وأجزاءها، فالماء ينساب في غضونها الغضّة فضّة ممتزجة بضوء الليل المعتّم ونار الكوابيس، اشرب ماءها دمها الملح اللزج الأسود المتعفّن واسق به رئتيك بنزينا صدئًا أسود محرقا .

هيّا امتحنها فهي جادّة هازلة

أخذ قيلبان يثني على بهائها الكامن في مقاطعها مفتتِنا بالأجزاء مجنونا بالكلّ. ينظرها فما ينكر شيئا. وقبل نطقه بالحكم تحوّلت مرآة صقيلة عكست صورته فرأى ديكا تنغرز على عرفه عقارب ترفع شوكاتها متحفزة للدغ، ومن منقاره تنبعث أسنان حديدية معقوفة تشتعل لهبا أزرق أطرافها.

اقترب منها. اقتربت منه حتى لم يعد ممكنا التفريق بين الناظر والمنظور والمنظر. وأخذ يصيح ــ إذ عاد اليه النطق ــ : النصر قريب، تعاليم الحكمة تدب فيها سيوف الفوز.

الحلقة تتسع ولحمتها شباب متجدّد كالكلم في النص يتولّد جديده من قديمه.

وأخذت ترقص لإحساسها بالنجاح في الامتحان. لكن الامتحان لا يكون كذلك إلا إذا سقط فيه ساقطون. فلا معنى للنصر ما لم تقابله هزيمة حتى لو كان الممتحِن هو المنهزم...

لقد سمحت لها بأن تركبهم جناح الحلم صوب شعاع القمر وأمرتها بإنزالهم الى اليمّ ثم مسخ قيلبان ومعاقبته فلم تملك لأمري ردّا. رجوتها أن تدعه يمتحنها لأمتحنه أنا أيضا !

تونس ــ جويلية / 1987



الانتلجنسيا العربية

صدر عن الدار العربية للكتاب مؤلف يحمل عنوان « **الانتلجنسيا العربية** » في 554 صفحة من الحجم الكبير . وهو مجموع مقالات اشتملت عليها الندوة التي أقامتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع فيها بين 28 و 31 مارس 1987 بالقاهرة تحت عنوان « الانتلجنسيا » .

وقد قدم لهذه الدراسات الاستاذ الطاهر لبيب الامين العام للجمعية حلل فيه هذا المفهوم الخاص للانتلجنسيا قائلا : « مهما كان انزعاج البعض من هذا الاستعمال فانه اكثر دقة من غيره . ثم انه ليس اكثر هجنة لغوية من الايديولوجيا والديمقراطية والامبريالية والليبيرالية . . ام من يرى انه مطابق لمفهوم « المثقفين » ففي قوله نظر » (ص 5 ـ 6) .

ان هذا المفهوم كان « موضوع النقاش بل انه كان الحافز لطرح الاشكاليات واثارة القضايا في اتجاه جديد مطلوب » (ص 5ـ6) وقد جاء الكتاب شاملا لكل المحاضرات والدراسات التي ساهم بها اصحابها في الندوة السالفة الذكر فاشتمل الكتاب على سبعة اقسام هي كالآتي :

ـ القسم الأول وقد تركز بالخصوص على بسط مداخل واشكاليات عامة كقضية « العالم والمثقف والانتلجنسي » بقلم الطاهر لبيب و « المثقف والبحث عن النموذج » للاستاذ عبد الباقي الهرماسي و « المثقفون في المجتمع المعاصر » لحليم بركات والمساهمات العربية المعاصرة في مسألة المثقف العربي : المغرب العربي نموذجا لمنصف وناس والانترولولوجيا والفكر العربي المعاصر لحسين فهيم .

ـ القسم الثاني وقد اشتمل على قضايا المثقف العربي والصراع الاجتماعي وافتتحه ايليا حريق بدراسة حول « الطراع الطبقي والانتلجنسيا العربية » ودرس سمير امين « دور الانتلجنسيا في الثورة الوطنية الشعبية » . كما تناول محمد الدقس قضية الانتلجنسيا العربية : الواقع والطموح بالدرس .

اما عاطف عضيبات فاهتم بازمة المثقفين العرب .

ـ القسم الثالث : وفيه اهتمام بالمثقف العربي في علاقته بالسلطة وقد افتتحه الدكتور الحبيب الجنحاني بمقال موسوم بـ : « المفكر والسلطة في التراث العربي الاسلامي : المفكر والأمير : تجسير الفجوة » . كما تناول سعد الدين ابراهيم موضوع العلاقة « بين صانعي القرارات والمفكرين العرب .

ـ القسم الرابع : وفيه درس لحالة المثقفين العرب عبر

تجربة المغرب ، وافتتحه محمد شقرون ببحث موسوم : « في البحث عن تعريف للمثقف من خلال سوق الثقافة والاستراتيجيات الفكرية في الحقل الثقافي بالمغرب ؟ وتناول عبد الصمد الديالمي موضوع « الأساتذة الجامعية بفاس : الأصول الاجتماعية دراسة ميدانية » .

ـ القسم الخامس وفيه درس لحالة المثقفين عبر تجربة تونس ، وافتتحه الأستاذ عبد القادر الزغل معية اسماء العريف بمقال يحمل عنوان : « سلطة المثقفين ومثقفين السلطة في تونس » . كما ساهم الأستاذ محمد كرو بمقال : « المثقفون والمجتمع المدني في تونس » ، اما احمد عياض الودرني فدرس العقلية التكنوقراطية والانتلجنسيا في تونس » كما اهتم نور الدين سريب « قدماء تلامذة المدرسة الصادقية بتونس » اما رضا الملولي فاهتم بالطلبة التونسيين بفرنسا كأعضاء « ممكنين » للانتلجنسيا العربية .

ـ القسم السادس وفيه دراسة لوضعية المثقف العربي في مصر ، افتتحه احمد صادق سعد بمقال : « اشكالية التوصيف الاجتماعي للمثقف المصري » . ودرس عادل الهواري « الصفوة المثقفة المصرية في النظام القديم (1923 ـ 952 » .

اما محمد حافظ دياب فدرس « المشروع الناصري والخطاب القطبي : سيد قطب ـ دراسة حالة » . اما صلاح الدين منسي فدرس « الفكر الليبرالي في السبعيات » ورصد علي فهمي حالة « المثقف بالسماع في مصر » .

واهتم عبد الباسط عبد المعطي وضعية « المثقف الماركسي المعاصر » .

ـ القسم السابع وفيه دراسة لحالة المثقف بالجزائر والسودان وفلسطين وقد افتتحه علي الكنز بـ « معطيات لتحليل الانتلجنسيا في الجزائر » اما حيدر ابراهيم علي فتطرق الى « الانتلجنسيا السودانية ـ أصولها التاريخية وتشكل الحاضر » كما درست سميرة سقا « دور الانتلجنسيا الفلسطينية » .

ان هذا الكتاب يجيب على العديد من الاسئلة المطروحة على ساحاتنا الثقافية فمما لاشك فيه ان العالم العربي منذ النهضة وهو يبحث عن فهم ذاته أولا فكان ان انبهر بالعالم الخارجي وقد كان لجيل الرواد السبق في الانفتاح على الغرب ثم أتت أجيال اخرى ساعدت على فهم الذات محاولة في نفس الوقت معرفة عناصر الجمود والتحجر في تراثنا من اجل اخماد تأثيرها ومعرفة عناصر التحول والتغير من اجل انطلاق طموح جموح نحو المستقبل . وموضوع الانتلجنسيا هو موضوع حديث لعله يكون المنطلق من أجل فرص للذات التي مات فيها عنصر الخلق والابداع منذ قرون هي قرون ظلامية ساءت فيها دواعي السبات والنوم فلم يعد العرب من اهل الحضارة وانما امسوا مستهلكين لابسط المتطلبات ، وان اتضح لنا اليوم هذا الواقع المرير فان ما تقوم به الجمعية العربية لعلم الاجتماع دافع بلاشك الى فهم هذه الذات العربية التي تقوقعت وآن لها ان تنطلق وتعمل عملها في الحضارة الانسانية فتساهم بقسطها في العطاء والبذل ولعل اول سبب لذلك وأول وازع هو الحرية التي عرفتنا الشعوب فلم يبق الا الأخذ باسباب العلم والمساهمة فيه مساهمة هادفة . يقول الدكتور طاهر لبيب « هذه المساهمة الجماعية الجادة ـ الاولى من نوعها وفي موضوعها ـ ابرزت الأهمية القصوى التي للمجتمع المدني باعتباره مجالا حيويا وحاسما في مجالات الصراع الاجتماعي من أجل التغيير كما ابرزت فاعلية الفعل الذي يمكن أو يجب ان يكون للانتلجنسيا العربية كطليعة واعية مناضلة طارحة للبديل . . . » (ص 7) .

لقد اشتمل هذا الكتاب على دراسات قيمة تستحق القراءة كما ان تبويبه انطلق من النظري الى التطبيقي فجاءت الأقسام الثلاثة الأولى نظرية بحتة تبعتها اقسام اربعة هي مدرجة ضمن العمل التطبيقي وهذا ما ساعد هذا الكتاب على ان يكون عملا له وحدة متآلفة الاقسام .

أبو يسرى



مراجع اللسانيات

صدر عن الدار العربية للكتاب مؤلف قيم للاستاذ عبد السلام المسدي يحمل عنوان « مراجع **اللسانيات** » . وهو مرجع أساسي لكل من يدرس هذا العلم الذي اخذ في العقود الأخيرة يجد حضوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية في الوطن العربي . وقد جاء هذا الكتاب في 420 صفحة من الحجم الكبير . وقد قدم له صاحبه بتوطئة بيّن فيها دوافع عمله وغاياته . كما وضح فيها اهمية العمل البيليوغرافي يقول الاستاذ عبد السلام المسدي : « للعمل البيليوغرافي في عصرنا من الفاعلية والخطر ما يجعل نهضة البحث العلمي رهينة به الى حد بعيد فهو أساس « اقتصاديات » البحث وهو مفتاح صبغته « العلمية » اذ فيه يقترن نوعان من الاحتراف : فن المراجع وصناعة التوثيق »(ص 11) وبين الاستاذ ان هذا العمل لا يؤتي أكله الا اذا تضافرت الجهود وقامت المؤسسات بدورها في البحث والاستقصاء و « على هذا الأساس . . ان الاعمال البيليوغرافية لا تنهض بها الأفراد وانما تنهض بها المؤسسات التي مهجتها البحث العلمي : الجامعات ، ومراكز الابحاث ومعاهد التوثيق والكادميات الفنون ومجامع اللغات ومنظمات التربية والثقافة والعلوم . . » (ص 11) .

ولاشك ان الاستاذ قد تكبد المشاق في جمعه القيم لمراجع اللسانيات حيث اورد 2282 مرجعا وهي في الغالب الاعم اما كتب صادرة اهتمت باللسانيات في اللغة العربية او مقالات تناولت بالدرس هذا العلم الجديد .

وبين الاستاذ الحوافز التي دفعته الى القيام به وهي :

1 ـ تقديرنا بأن مرحلة النمو الحضاري التي تمر بها الأمة العربية توجب على علمائها ان يتحملوا هم بأنفسهم في هذه المرحلة التاريخية أعباء ترسيخ السنن الجوهرية في البحث العلمي ، وأبعدها خطرا . العمل المعجمي بتركيز ثبت مصطلحات العلم الذي يعملون في حقله ، والعمل البيليوغرافي ولو في صورته المنقوصة .

2 ـ ازاحة الظن الشائع والذي مفاده ان المكتبة العربية فقيرة فيما يخص المعارف المستحدثة في العلوم الانسانية ولاسيما في «اللسانيات» وأن طلبها لا يتوسل اليه الا باللغات الأجنبية ، وكثيرا ما تعلل بعضهم بهذا الظن المطرد فشكلت في أصالة العلم الحديث وجدواه وربما أوصد الباب أمام اللسانيات حتى لا تلج حقل الآداب العربية أو تندرج ضمن برامج البحث في المراكز العلمية .

ولهذا السبب بالذات قصرنا عملنا على ما كتب باللغة العربية دون سواها . وهذا العمل الكبير هو « حصيلة جهد لم ينقطع عنه الاستاذ منذ سنة 1969 وبالضبط عندما تناول بالدرس موضوعا اشكاليا يحمل عنوان « **قضايا اللغة العربية في العصر الحديث** » وأردفه باعمال اخرى لعل من أهمها اطروحته « **التفكير اللساني في الحضارة العربية** التي نال بها درجة دكتوراه الدولة وكذلك كتابه القيم « **قاموس اللسانيات** » الصادر عن الدار العربية للكتاب سنة 1984 .

وكتابيه : « **اللسانيات من خلال النصوص** » ، **واللسانيات وأسسها المعرفية** » الصادرين عن الدار التونسية للنشر .

ان الأستاذ عبد السلام المسدي قد تعمق في هذا العلم وتابعه باختصاص العارف فكانت له مساهمات عدة تدل عليها مقالاته المتنوعة التي اهتمت بهذا الحقل البكر . وهو في الحقيقة يدرج ضمن نخبة عربية وجدت في اللسانيات مدخلا الى الحداثة حيث استجاب هذا العلم لما يعتمل في ذهن « الانتلجنسيا » العربية الجديدة من مطامح تسعى في اكتناه المستقبل واستكشاف السبل للمساهمة في حضارة العصر . لقد مرت موجة « النهضة الأولى » وهي الموجة المنبهرة بالعالم الغربي انبهارا كليا ، لكن عصرنا هذا ونحن في نهاية القرن العشرين يتطلب منا استقصاء للذات وفهما للواقع من أجل فرض ذاتنا الأصيلة حتى نساهم بالقسط المطلوب من اجل نهوض نطلبه لندركه .

ولعل تركيز الاستاذ عبد السلام المسدي على الدراسات اللسانية تأكيد لما بلغته النخبة في هذا المجال وقد استعرض المؤلف بعض الأعمال البيبليوغرافيا السابقة عرضا نقديا منوها حينا ومبرزا مواطن الهنات حينا آخر . فاهتم بكتاب محمد حسن باكلا المعنون بـ « **بيبليوغرافيا الدراسات اللغوية** » وكذلك بمؤلف الدكتور عفيف عبد الرحمان الموسوم بـ « **الجهود اللغوية خلال القرن الرابع عشر الهجري** » .

وأوضح الاستاذ عبد السلام المسدي مقياس اثباته لهذه المراجع ويتمثل فيما كتب باللغة العربية أو نقل اليها في هذا الحقل المعرفي فاشتمل الكتاب على : - « الكتابات التي هدف اصحابها منها ان يعرفوا بالعلوم اللسانية والترجمات العربية مهما كانت اللغة المنقولة عنها مادة العلم . . . » و « محاولات الاستنباط والوضع » و « المساهمات التطبيقية التي انطلق فيها اصحابها من المبادىء اللسانية وحاولوا تطبيقها على اللسان العربي » و « الكتابات التي سلط فيها اصحابها اضواء اللسانيات على تراثنا العربي الاسلامي طبقا لمقولة الحداثة . التي تستوجب اجراء القراءة المعاصرة على الميراث الفكري بمحاولة استكشافه من خلال المتصورات الذهنية والأدوات المفهومية التي توفرها اللسانيات الحديثة » . كما اشتملت المراجع على الدراسات التي تناولت اللهجات العربية وقضايا الدخيل والتداخل ، واكتساب اللغة بما فيها تقنيات تعليم اللغات بصفة عامة وتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها » الى جانب « بعض المصنفات التي تتطرق الى موضوع العقل الآلي و « علم الاعلامية » و « الدراسات التي تناولت تاريخ الخط العربي وطبيعته « المتدرج ضمن « علم العلامات » وارتأى الاستاذ ادراج بعض كتب فقه اللغة التي تعرض فيها اصحابها الى مقارنة اهتماماتهم باهتمامات اللسانيين أو التي تضمنت مساجلات جدلية بين أولئك وهؤلاء سواء من منطلق المخاصمة والتفاضل أو من منطلق الحيرة المعرفية المقارنة » كما اشتمل الكتاب « مصنفات حول اصول التفكير اللغوي العربي » (ص 15-17) .

وقد قسم الاستاذ كتابه الى ثلاثة اقسام جاء القسم الاول منها شاملا للمراجع بحسب الاسماء . وفيه نجد اسم الباحث فعنوان بحثه أو كتابه ليذكر بعد ذلك مكان النشر وتاريخه وقد بدأ هذا القسم من الصفحة 19 وانتهى بالصفحة 312 ، حيث نجد آخر مرجع يحمل رقم

2282 وهو من تأليف يوهان فك ويحمل اسم « دراسات في اللغة واللهجات والاساليب وهو من ترجمة رمضان عبد التواب وصادر عن مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة 1980 .

أما القسم الثاني فهو يشمل المراجع مبوبة حسب الالقاب وفيه حوالي 20 صفحة ذلك ان الموثق اكتفى بذكر لقب الكاتب واسمه والرقم المطابق له في القسم الأول .

أما القسم الثالث فهو يشمل المراجع مبوبة حسب عناوينها وفيه حوالي 80 صفحة .

ان كتاب الاستاذ عبد السلام المسدي مؤلف قيم بل انه ضروري غاية الضرورة خاصة ان اللسانيات من العلوم المستحدثة والتي يمكن ان تساهم مساهمة فعالة في فهم واقعنا العربي وتحديد مسارنا المستقبلي ونحن على يقين من ان الاستاذ عبد السلام المسدي قد وجد من المشاق والاتعاب الكثير ولكننا على علم ايضا انه قد عودنا بالأعمال التي ترتاح اليها النفوس الضامئة الى العلم الساعية الى المعرفة وان قال الاستاذ في خاتمة توطئته « ان هذا الثبت الببليوغرافي ليس الا كشفا عينيا يمثل مادة خاما لبحث توثيقي يستوفي الشروط العلمية وذلك من جانبين : جانب الاستكمال والمتابعة وجانب التنظيم المعرفي الذي يستقصي . . كل الحقول المختصة داخل العلوم اللسانية فتبوب بحسبها مضامين المراجع مرجعا مرجعا » فنحن نقول للاستاذ ان ما صبرت عليه واحتملته احتمال الشجاع هو العمل الصعب بحق فهذا الجهد والمواضبة والتحري والحذر والصبر والاجتهاد سيكون خير حافز لأهل هذه الأمة على مواصلة الدرب وقد دعا الاستاذ في الأخير المؤسسات الى القيام بدورها في هذا المضمار حتى تستقطب مريدي الخير لهذه الأمة من اجل نهوض امثل. وهل من نهوض دون مجاراة العلم والضرب فيها اشواطا واحقابا .

أبو يسرى

مجلة قصص

صدر العدد 83 من مجلة قصص التي يشرف على انجازها « نادي القصة » التابع للنادي الثقافي بالوردية . وجاء هذا العدد شاملا لدراستين تتعلق الأولى بنقد انتاج الكاتب محمد الهادي بن صالح القصصي وبصفة خاصة روايتيه : « الناس والحجارة » و « سفر النقلة والتصور » وقد حاول احميدة الصولي ان يستشف عالم محمد الهادي بن صالح القصصي ساعيا الى ابراز تطور هذا الفن عند هذا الكاتب الذي لا يستقر على حال . فهو دائم العطاء دائم البحث يقول احميدة الصولي : « ان محمد الهادي بن صالح يعتمد في كتابته للرواية على الأسلوب البرقي في حشر الاحداث ولا يلتزم بقواعد الكتابة المقننة في الغالب وبقدر ما تدعم اتجاهه نطالبه بارساء البديل . . . » ص 42 ان احميدة الصولي حاول استشفاف عملية الابداع من خلال عملين روائيين صدرا لكاتب واحد في سنة واحدة ومن خلالها توصل الى نتائج تهم مسار هذا الكاتب . ولاشك ان عالم محمد الهادي بن صالح يستدعي التوقف عنده لما يمتاز به من عطاء ومثابرة .

اما الدراسة الثانية فهي الجزء الثاني من بحث قام به نور الدين بن بلقاسم حول : « توفيق بوغدير : حياته وأقاصيصه » . وان ركز الباحث في الجزء السابق على تحليل توجه توفيق بوغدير الرومنسي فان في هذا الجزء حدد ملامح الواقعية الاجتماعية في أقاصيصه وكذلك مرحلة القصة البوليسية . وتوصل الى الاستنتاج التالي « خلاصة القول ان توفيق بوغدير كتب القصة الفنية التي تتماشى مع الطبيعة اي مع منطق الاحداث وتتماشى مع المنظور المجتمعي الذي ينتمي اليه . . . . » ص 102 .

واشتملت المجلة على قصة عربها ابو بكر العيادي تحت عنوان « عند الجسر » للكاتب الالماني هنريش بول ، الى جانب قصص تونسية هي :

- حديث البكور للتابعي الاخضر .
- أغنية لميادة بقلم محمود بلعيد .
- اللحية والمقص لبوراوي عجينة .
- ممنوع الاقامة : محمد الخموسي الحناشي
- حكاية السرداب : مصطفى الكيلاني
- الحية التي أكلت يونس : عبد القادر بالحاج نصر .
- وجوه في المدينة : لعمار العوني .
- نزيف : لابراهيم بن سلطان .
- امرأة من فصيلة الببغاء : حسن مشري

وهي قصص تدعو الى التأمل وتؤكد بصورة جلية ان القصة التونسية في تطور مطرد ولعلنا نعود الى هذه القصص بالتحليل والدرس في بحث لا حق .

والقارىء لمجلة" قصص" يشعر مدى المكابدة التي يعانيها المؤلف من ناحية ، وكذلك ما يلاقيه الناشر من صعوبات وقد جاءت كلمة التصدير في هذا الاتجاه حيث كان لارتفاع ثمن الورق تأثيره على المسار العام للمجلة و « لقد حاولت المجلة ان تكون في مستوى عامة القراء . والدخل محدود مكدود والامكانات ضعيفة ، وحاولت ـ خاصة ـ الا تقطع الصلة بينها وبين قراء لمست منهم حدب المتابعة وقبس الاشعاع ما دامت تنبس وتتنفس » .

ان مجلة قصص هي عمر من العطاء القصصي في تونس ، وهي مجلة تستحق كل العطف والرعاية . . .

أبو ريم



الدّليل الثقافي

صدر في سنة 1988 كتاب « الدليل الثقافي » للباحث مومن التونسي . وهو كتاب من الحجم المتوسط لكنه ضخم من حيث عدد الاوراق اذ بلغ حوالي 560 صفحة . وقد جاء الكتاب يحتوي على معلومات تشمل قطاع الثقافة ومؤسساتها .

يقول المؤلف في تصديره « قد اردنا ان يكون هذا الدليل وثيقة اعلامية ثقافية تسهل مهمة المشتغلين بالاعلام وبالبحث من جهة وذلك بما تضمنه من رصد شامل للمؤشرات الاجتماعية/الثقافية ومسح لشتى المعطيات المجسدة الوضوع (؟) الثقافي في بلادنا . كما أردناه من جهة اخرى سجلا لما توفر من عناوين المؤسسات والدوائر التابعة للمصالح العمومية أو المؤسسات الحرة » (ص 5) .

وقد اشتمل هذا الدليل على ابواب عديدة هي على التوالي :

الباب الأول : مؤسسات العمل الثقافي وفيه تحديد لمصالح وادارات الوزارة مع تبيان للمؤسسات التابعة لها أو المؤسسات التي هي على اتصال مستمر معها .

* الباب الثاني : التشجيع على العمل الثقافي وفيه تحديد لمجالات التشجيع التي تسهر الوزارة على تنفيذها .

* الباب الثالث : التشريع الثقافي وفيه حوصلة لكل التشريعات التي اقرت منذ الثمانينات .

* الباب الرابع : التنشيط الثقافي وفيه تحديد للمندوبيات الجهوية للثقافة وتعريف بالمهرجانات .

* الباب الخامس : المسرح وفيه معلومات تهم قطاع المسرح عموما .

* الباب السادس : الموسيقى والرقص : وفيه تحديد للفرق الموسيقية والجمعيات المعنية بهذا القطاع .

* الباب السابع : السينما وفيه حوصلة لأهم ما عرفته السينما في تونس .

* الباب الثامن : المكتبات العمومية وفيه معطيات واحصائيات حول قطاع المكتبات .

* الباب التاسع : الفنون التشكيلية وفيه ذكر لأروقة وقاعات الفنون التشكيلية ومنشورات مركز الفن الحي .

* الباب العاشر : المتاحف والآثار : وفيه قائمة لمتاحف الجمهورية وأهم المواقع الأثرية .

* الباب الحادي عشر : الكتاب والصحافة والنشر وفيه معطيات احصائية حول نشر الكتب في البلاد التونسية من سنة 80 الى سنة 1986 كما نجد فيه تحديدا للجرائد والمجلات الصادرة بتونس حسب اللغة وكميات السحب .

* الباب الثاني عشر : التبادل الثقافي مع الخارج : وفيه تحديد للمراكز الثقافية الاجنبية بتونس واتفاقات التعاون مع البلدان الشقيقة والصديقة .

* الباب الثالث عشر : الطبيعة والمحيط وفيه تحديد للحدائق والمدخرات القومية .

* الباب الرابع عشر : التمويل الثقافي وفيه تحديد لتطور ميزانية الوزارة من سنة 70 الى سنة 1988 .

* الباب الخامس عشر : معطيات اجتماعية ثقافية حول ولايات الجمهورية .

واشتمل ملحق الدليل على عناوين المؤسسات والادارات والمصالح الثقافية .

ان كتاب الدليل الثقافي في حد ذاته عمل يذكر فيشكر فالجهد واضح في بابي الجمع والاجتهاد . لكن هذا العمل يستدعي من الناقد ان يعبر عن بعض الاحترازات المنهجية .

1 ـ ان طبع كتاب بهذا الحجم وبهذه الطريقة التي تدمج نصا عربيا وسط نص فرنسي عملية غير مأمونة العواقب . كان من الأجدى ان يقع فصل القسمين فتتحصل على كتاب باللغة العربية وكتاب آخر باللغة الفرنسية .

2 ـ ان تكثيف الابواب لا يساعد البتة على دراسة الوضع الثقافي في ربوعنا ذلك ان هذه الابواب كان بالامكان اختصارها وربط الفنون المتقاربة مع بعضها البعض حتى يتسنى لنا الوقوف على حقيقة هذا الوضع الثقافي عموما .

3) لقد اعتمد مُعِدُّ الكتاب على مصادر هي وفق ما ذكر في المقدمة بعض البحوث الثقافية .

- الرائد الرسمي للبلاد التونسية .
- منشورات المعهد القومي للاحصاء
- تقارير المصالح والادارات والمؤسسات الثقافية .

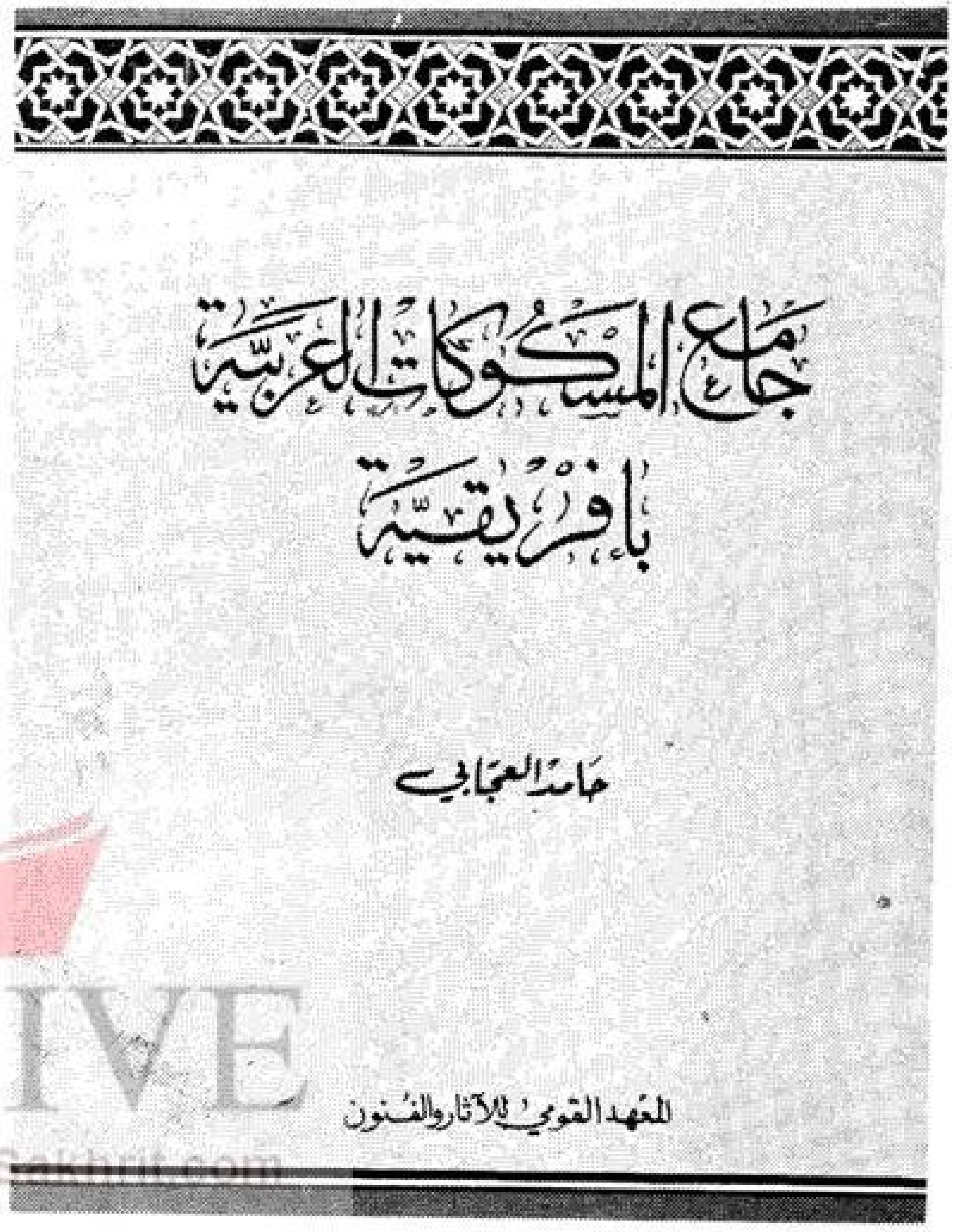
وهي لعمري مصادر أساسية للقيام بأي عمل توثيقي من هذا النوع لكن كان بالامكان ان يكون هذا العمل اجدى لو تجشم الباحث الاطلاع على بعض البحوث التي تناولت بعض القطاعات على حدة واذكر على سبيل المثال لا الحصر : الملف الاعلامي لمعرض تونس للكتاب : نحو مجتمع قارىء » .

4 ـ ان السؤال الذي يطرح الآن بالحاح وقد اصبحت الوزارة تشمل الاعلام والثقافة الا يستدعي ذلك اعادة النظر في كل هذه المعطيات وخاصة تلك التي تتعلق بالميزانية وما سيتلوها في قرارات جديدة ستحقق بلا شك للثقافة والاعلام ازهارا وانطلاقا . . . !

أبو ريم

جامع المسكوكات العربية بافريقية

بقلم : مصطفى المدائني



اصدر المعهد القومي للآثار والفنون كتابا وسمه بـ « جامع المسكوكات العربية بافريقية » من تأليف الأستاذ حامد العجالي وهو وفق ما وصفه الأستاذ ابراهيم شبوح « متمكن من قراءة الكتابات الأثرية صبور على حل المنغلق منها ، راجح في افتراضاته ، وقارىء جيد لنصوص المسكوكات ومعرفة اطوار خطوطها ، وخصائصها ، وقد تَأَتَّى له ذلك بالأناة والمثابرة والدرس المستمر . . »

وان جاء هذا الكتاب غير مؤرخ فانه من المحتمل ان يكون قد ألفه صاحبه في بداية الثمانينات ذلك ان الأستاذ ابراهيم شبوح يقول في تقديمه : « لقد سبق لي ان عرضت هذا العمل من سنوات ليكون فاتحة مطبوعات مركز دراسة الحضارة والفنون الاسلامية الذي تشرفت بادارته ولم يكتب له الظهور الا بعد مضي أكثر من خمس سنوات » .

ومما لا شك فيه ان الكتاب يعد لبنة في بناء سنة تسعى الى ترسيخ الدراسات الحضارية في مجتمعنا وان اهتم بجانب من جوانبها التي قد يعتبرها البعض غير ذات جدوى على اننا نؤكد من البدء ان الدراسات التي تعتمد على استقراء للآثار والتراث عموما هي الركيزة الأساسية لفهم تاريخنا وتحديد مسارنا المستقبلي .

وقد جاء الكتاب مشتملا على فترات تاريخية متوالية : من الأموية الى العباسية الى الأغلبية الى الفاطمية والصنهاجية الى الحفصية وإلى العثمانية ثم أوجز الباحث عند حديثه عن تطور الزخارف والاشكال على السكة الافريقية واثر ذلك قام بحوصلة موجزة لأهم الاستنتاجات التي توصل اليها .

ويمكن اعتبار هذا الجانب الأول أو القسم « الفاتح » للكتاب هو المدخل لفهم « الكاتالوج » الذي بسط فيه الكاتب « جامع المسكوكات » وفق فتراتها المتعاقبة . ثم ذكر الفهارس التالية : فهرس الآيات القرآنية ففهرس النصوص الواردة على السكة ثم ذكر مراكز ضرب السكة فمصادره ومراجعه المعتمدة ، وختم كتابه بلوحات



للسكة غير ملونة .

وقبل مدّ القارىء ببسطة حول القسم الأول من الكتاب نرى لزاما علينا ان ننوه بمجهود المؤلف في « دليله » او كاتالوج حيث جمع فيه اهم انواع السكة الموجودة بافريقية .ففي الفترة الأموية ابرز في البداية ولاة افريقية في ص . 35 منذ عقبة بن نافع الفهري 49 هـ الى أن أمَّره السفاح 138 هـ واثر ذلك اورد المسكوكات منطلقا من المسكوكات الذهبية مرورا بالمسكوكات الفضية الى المسكوكات البرنزية . فوصف من المسكوكات الذهبية 7 والفضية 61 والبرنزية 36 وعند بسطه لبطاقة تعريف السكة اعتمد على وضع رقم التسجيل فاللوحة ثم حدد الوجه ووصفه كذلك فعل مع الظهر .

ولا شك ان هذا العمل كان مضنيا متعبا غاية التعب ، كما كان يتطلب الصبر والتجلد على المتابعة والمقارنة والمساءلة .

وقد نوهت السيدة منيرة الحربي الرياحي مديرة المعهد بهذا المجهود في افتتاحيتها لهذا العمل . كما ان الاستاذ ابراهيم شبوح أوضح أن هذا الكتاب أضخم الأعمال التي تتناول بالدرس الحضارة الاسلامية من جميع جوانبها ، فهذا الكتاب يندرج ضمن سنة بناها الاقدمون وقد استفاد المحدثون في دراساتهم بظهور النصوص الجديدة الوافية ككتاب الجوهرتين المائعتين للهمداني وكتاب كشف الأسرار لابن بعرة الكاملي وكتاب الدوحة المستكة (وليس المشتبكة) لعلي بن يوسف الحاكم ، وشذور العقود المقريزي وكتاب النقود والمكابيل للمناوي وإعمال النظر للبكري ومطالع الشموس وغيره ، بالاضافة للنصوص المتفرقة التي جاءت عند البلاذري وقدامة بن جعفر ، واليعقوبي ، والطبري والاصطخري والماوردي وابن حيان الاندلسي ، وفي كتب النوازل الافريقية والأندلسية خاصة (ص 9) وتميّز هذا العمل في نظر الأستاذ ابراهيم شبوح بـ « صحة قراءة النصوص والوثوق من دقة ما اقترن بها من تعريف » . وهذه الشهادة نجد ما يؤكدها في المقدمة التي استهل بها حامد العجابي كتابه والتي نعتبرها مدخلا جادا في دراسة السكة وتطورها بافريقية بعد ان استعرض الأستاذ حامد العجابي اهم المصادر التي استقى منها والتي اهتمت بدراسة السكة في افريقية لا حظ انه « اعتمادا على ما سبق، ونظرا الى اهمية المسكوكات المخزونة في متحف باردو موضوع البحث والتي تعد 2600 قطعة تم اقتناؤها عن طريق الشراء والهبة من طرف جمعية اصدقاء متحف باردو ، وكذلك عن طريق الحفريات ، وهي نادرة جدا . . . رأيت من واجبي ان اعيد النظر فيها وأن أجمع كل ما يتعلق بافريقية في مجلد واحد ، وقد رأيت من المفيد أن انشر كل القطع المتعلقة بالفترتين الأموية والعباسية سواء ضربت بافريقية او ببقية الولايات الاسلامية شرقا وغربا لأنها تؤلف وحدة متكاملة ، نستطيع من خلالها مقارنة بعضها ببعض ومتابعة تطوراتها واستنتاج العديد من المعلومات والكشف عن بعض التساؤلات التي كانت وما تزال مطروحة على اهل الاختصاص في هذا الميدان » (ص . 12)

ان الباحث قد حدد مطمحه من هذا الكتاب فأخذ على عاتقه جمع ما يمكن جمعه من مسكوكات تتعلق بافريقية في كتاب فريد ولم يتوقف عند هذا الأمر وإنما بسط رؤيته في هذه المسكوكات محاولا ـ عن طريق المقارنة والموازاة والمقاربة ـ أن يوجد الصلة بين التاريخ من ناحية ونوعية هذه المسكوكات واساليب تركيبها من ناحية ثانية وانطلق المؤلف في مقدمته او توطئته هذه من تحديد للسكة وانواع الدراسات التي تناولتها وتوصل الى النتيجة التالية ؛ « قد درس السكة علماء عديدون وتشعبت فيها المذاهب ورغم ذلك فإنها لم توف حقها من الدرس والبحث ذلك أن أشياء كبيرة بقيت غامضة في عالم المسكوكات » . ولذا جاء هذا الكتاب لبنة في تعريف السكة ومذاهبها .

وفي البداية تعرض الباحث الى السكة الأموية في افريقية فلاحظ الخطة التي اتبعها الفاتحون عند قدومهم الى افريقية فقد أبقوا الوضع « على ما هو عليه وتدرجوا به شيئا فشيئا حتى لا يشعر السكان بان تغييرا مفاجئا قد دخل حياتهم » ولذلك فهم « يحافظون على الدواوين بتقاليدها القديمة دون النيل منها وأخص بالذكر ديوان السك او دار الغرب . . . » وتدريجيا دعموا « مركزهم السياسي والاقتصادي في هذه البلاد الى أن جاء القائد موسى بن نصير خلفا لحسان بن نعمان سنة 85 هـ/ 704 م فاتبع خطوات اصلاحية تدريجية خاصة بشأن التعامل النقدي توطيدا لسياسة الاستيلاء النهائي على البلاد . . . » ص 14 .

وتبع المؤلف بروح نقدية حصيفة تطور الدينار والدرهم الافريقيين ومدى « تعبيره » إن شئنا التعبير وتفطن الباحث إلى أهمية المكتوب على الظهر أو الوجه ودوره في اثبات التوجه السياسي للمرحلة هذه . ولاحظ في هذا الصدد انه قد تم العثور على قطعة نقدية فضية تثبت ان تعريب السكة في افريقية بدأ على يد الوالي محمد ابن يزيد سنة 98 هـ/716 م » (ص 14) .

ثم تابع المؤلف التطور الحاصل للسكة في العهد الأموي وفق تأريخيته وحاول أن يستشف ما طرأ على أشكالها من تغير يقول في الصفحة 16 ما يلي « وفي سنة 120 هـ / 737 م نلاحظ تغييرا حصل في النقود المضروبة بواسط فقد اصبح بالمأثورة الوسطى والهامش في الظهر دائرتان منقطتان يليها خمس حلقات موزعة بانتظام يحيط بها دائرة منقطة بينما في سنة 128 هـ/754 م نجد الدرهم المضروب بافريقية يعود الى نظام الخمس حلقات حيث نجد دائرتين منقطتين تحيطان بالمأثورة الوسطى والهامش يليهما خمس حلقات موزعة بانتظام دون أن نلاحظ الحلقات الصغيرة داخلها ثم يليها دائرة منقطة » وكان هدف الكاتب من مقارنة معدن واسط ومعدن افريقية استشفاف امر هشام بن عبد الملك الذي أراد من خالد بن عبد الله القسري إعادة العيار الى وزن سبعة .

وعند عرض الباحث لمراحل تطور السكة في الطور العباسي ابرز في مستهل كلامه الاختلاف البين بينها وبين السكة الأموية وقارن بين ما كتب على الوجه والظهر موضحا اختلاف السكتين وفق الاختلاف المذهبي بين الدولتين وقد عاد المؤلف في دراسته هذه الى قسم المسكوكات بالمتحف العراقي ليؤكد ما توصل اليه من نتائج في هذا السياق (ص 17) وتعمق الدارس في ابراز خصائص الكتابة هذه اذ هي التي توضح المذهب المتبع . وتعمق الباحث في دراسة السكة الأغلبية التي بعثت إبّان « تولي ابراهيم بن الأغلب ولاية افريقية سنة 184 هـ/ 800 م بأمر من الخليفة هارون الرشيد . ولاحظ الدارس ملاحظة طريفة حيث علّق على قرار ابراهيم بن الأغلب الاستغناء عن معونة سنوية كانت تصل افريقية من ديار مصر قائلا : « هذه الاشارة تدل على ان ولاية افريقية بدأت تستعمل طاقتها الاقتصادية الكامنة وخرجت من طور المجتمع العسكري البحت فلم تعد في حاجة الى معونة مادية من قبل مصر بل لها من الكفاية ما يخول لها أن تقدم هديتها ودعمها الى

مركز الخلافة العباسية في بغداد ، ثم إن هذه الولاية بدأت تأخذ طابعا آخر يختلف عما سبق يتسم بظهور الشخصية واللامركزية مع البقاء على الولاء السياسي . وقد دامت ولاية الأغالبة في عقب مؤسسها ابراهيم حوالي قرن حتى مجيء الفاطميين الى رقادة » (ص 23) .

وما يميز هذه السكة « انها تحمل شارة الملك المتمثلة في كلمة (غلب) واسم الأمير يصاحبه في كثير من الأحيان اسم آخر مثل مسرور ، شكر ، غلبون ، الخ . . . بينما لا نجد على الدينار اسم دار الضرب » .

وقد عمل الثائرون دوما على ضرب عملات تخالف عادة العملة الشرعية .

واهتم الباحث بعد ذلك بالسكة الفاطمية والزيرية وحاول استكناه تطورها ملاحظا بالخصوص التغير الحاصل في المعتقد وما أدى به الى تغير جذري في العملة كتابة ونقشا وتابع ذلك وفق تاريخية صائبة هي في الحقيقة تبرز الصراع المذهبي الدائر في الساحة الافريقية في تلك الفترة من تاريخنا ونقصد منذ قيام الدولة الفاطمية سنة 296 هـ / 909 م الى رحيل المعز الى القاهرة سنة 362 هـ ولاحظ الكاتب استمرار الولاء والتعامل والعلاقة بين الفاطميين في مصر والزيريين في افريقية الى أن جاء المعز بن باديس الذي اعلن خروجه عن طاعة الفواطم ورفضه للمذهب الشيعي ثم ولاءه للدولة العباسية ببغداد . هذا التغيير السياسي تبعه تغيير في السكة إذ ابطل النصوص السابقة والداعية الى المذهب الشيعي بغيرها « . . . وكان اول ضربه هذا الدينار سنة 441 هـ / 1049 م بمدينة عز الاسلام القيروان عوض عن صبرة والمنصورية والمهدية وسماه (التجاري) » (ص 26) ثم استعرض المؤلف بعجالة السكة الموحدية فالسكة الحفصية والسكة العثمانية . وكان منهجه في ذلك المقارنة ومسايرة التطور الحاصل شكلا ومضمونا . وما يسترعي الانتباه هو « الابتعاد (في السكة التركية) على الشعارات الدينية أو المذهبية خالية من الآيات القرآنية أو ما يتعلق بالتوحيد



والرسالة وإنما مضمونها يوحي بقوّة الدولة وهيبتها والرغبة الملحة في بسط نفوذها شرقا وغربا مثل قوله (سلطان البرين وخاقان البحرين) . . . » (ص 29) .

وأراد الباحث ان يستشف ـ إثر هذا العرض الموجز لتطور السكة في افريقية ـ التطور الحاصل لزخارف السكة واشكالها في افريقية . وحاول بطريقة تاريخية واضحة أن يتوصل الى استكناة هذه الزخارف والاشكال مبسطا حينا متعمقا احيانا وما من شك ان جدة هذا الكتاب تتمثل في ـ منزع المؤلف الى التبسيط والترتيب وفق رؤية شاملة فهو يتبع التاريخ الحاصل وما تنتجه الأحداث وتعززه من مسكوكات خاصة بفترة ما . ـ كما حاول ان ينشر خصائص بعض القطع التي « تنشر لأول مرة »

وهنا لا بد لنا من التنويه بالمجهود الذي قام به المؤلف في هذا المضمار فالى جانب الاختصاص الذي اتبعه في ميدان شديد التخصص فانه ايضا حاول ان يستنتج الطرافة في اماكن قد يعدها البعض من البديهيات ولكنها توظف لتنوير الغامض وتوضيح المبهم .

ولعلنا اذ ننوه بهذا الكتاب المختص نرى لزاما ان يقع متابعة الدراسة في هذا المجال حتى تتوضح الرؤية وتحدد السبل لمعرفة المزيد في هذا المضمار .

ولا شك ان هذه المتابعة ستنتج العديد من التساؤلات . وهو ما نجد بعضه في كتاب الأستاذ حامد العجابي .

صدر أخيراً
عن الشركة التونسيّة
للتّوزيع





صَدرَ أُخيرًا عن دَار أميّة للطباعة والنشر

